



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

Wissen und Diskurshoheit : zum Wissenschaftsbezug in Lyrik, Poetologie und Kritik des Parnasse 1840-1900

Hufnagel, Henning

Abstract: In Darstellungen der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts werden Lyrik und Prosa in ihren Entwicklungen oft als gegensätzlich einander gegenübergestellt. Insbesondere scheint es in der Lyrik nichts zu geben, was dem offensiven Rekurs auf Wissenschaftsdiskurse im zeitgenössischen Roman vergleichbar wäre. Das vorliegende Buch zeigt hingegen, dass der Parnasse ein lyrisches Paradigma darstellt, das sich an anderer, doch ebenso zentraler poetologischer Stelle auf Wissenschaft bezieht: In parnasischer Lyrik nimmt Wissenschaft die Systemstelle ein, die in der Romantik der Subjektivität zukam. Damit stellt das Buch einen überraschend neuen Begriff des Parnasse bereit. An einer Vielzahl von Textinterpretationen zeigt das Buch, wie diese Gedichte durch Bezugnahmen auf wissenschaftliche Inhalte und Methoden strukturiert werden. So tritt diese Lyrik mit dem Roman in einen Kampf um die Diskurshoheit über die Literatur nach der Romantik ein. Ihn untersucht das Buch an einer breiten Auswahl poetologischer und literaturkritischer Texte. Damit liefert es einerseits einen Beitrag zur Lyrikgeschichte des 19. Jahrhunderts, andererseits aber auch eine Neuperspektivierung der Literaturgeschichte dieses Jahrhunderts in einem umfassenden Sinne.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110348576>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-146610>

Habilitation

Published Version

Originally published at:

Hufnagel, Henning. Wissen und Diskurshoheit : zum Wissenschaftsbezug in Lyrik, Poetologie und Kritik des Parnasse 1840-1900. 2017, University of Zurich, Faculty of Arts.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110348576>

Henning Hufnagel
Wissen und Diskurshoheit

linguae & litterae

Publications of the School of Language & Literature
Freiburg Institute for Advanced Studies

Edited by
Peter Auer, Gesa von Essen, Werner Frick

Editorial Board

Michel Espagne (Paris), Marino Freschi (Rom), Ekkehard König (Berlin),
Michael Lackner (Erlangen-Nürnberg), Per Linell (Linköping),
Angelika Linke (Zürich), Christine Maillard (Strasbourg),
Lorenza Mondada (Basel), Pieter Muysken (Nijmegen),
Wolfgang Raible (Freiburg), Monika Schmitz-Emans (Bochum)

Volume 60

Henning Hufnagel

Wissen und Diskurshoheit

Zum Wissenschaftsbezug in Lyrik, Poetologie und
Kritik des Parnasse 1840–1900

DE GRUYTER

Zugl. Habilitationsschrift der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich, 2017.

ISBN 978-3-11-034843-9

e-ISBN (PDF) 978-3-11-034857-6

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-038469-7

ISSN 1869-7054

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2017 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Vorwort — IX

- 1 Einleitung: Vom Lyrikschreiben wird dringend abgeraten — 1**
 - 1.1 Lucien de Rubempré, Catulle Mendès und die Schwierigkeiten nachromantischer Lyrik — 1
 - 1.2 Wissenschaft als zentrales Poetologem für die Nachfolge der Romantik — 3
 - 1.3 Aufriss der Arbeit — 9
- 2 Begrifflicher und theoretischer Rahmen — 11**
 - 2.1 Literatur, Wissen und Wissenschaft — 12
 - 2.2 Lyrik und Wissenschaft — 16
 - 2.3 Zu systematischen Differenzen im Wissenschaftsbezug von Lyrik und Narrativik — 20
- 3 Heillose Heterogenität? Der Parnasse als begriffliches Problem — 23**
 - 3.1 Der Parnasse als Problem für Epochentheorien: Beschleunigung des Systemwandels im Gefolge der Romantik — 23
 - 3.2 Der Parnasse als Problem für Paradimentheorien: Heterogenität — 26
 - 3.3 Parnasse und Wissenschaftsbezug: Zum Forschungsstand — 34
 - 3.4 Der Parnasse als ‚familienähnliches‘ Gefüge von Spannungsverhältnissen — 37
 - 3.4.1 Gruppenbewusstsein vs. Heterogenität — 38
 - 3.4.2 Suggestion von Referentialität vs. Problematisierung von Mimesis — 41
 - 3.4.3 Kunsthandwerk vs. Kunstautonomie — 43
 - 3.4.4 Dichterische Virtuosität vs. Inszenierung von Wissenschaftlichkeit — 44
 - 3.4.5 Relationierung im Modus der Familienähnlichkeit — 47
- 4 Elemente einer expliziten Poetologie des Parnasse — 51**
 - 4.1 Das Parnasse-Paradox: Gibt es eine explizite Poetologie des Parnasse? — 51
 - 4.2 Der Meister spricht: Leconte de Lisle's theoretische Texte — 57
 - 4.2.1 Romantische Subjektivität — 60
 - 4.2.2 Parnassische Verabschiedung der Subjektivität — 63

- 4.2.3 Erneuerung der Dichtung mithilfe von Wissenschaft — 67
- 4.3 Die Weltausstellung der Dichter: Théophile Gautiers poetologischer Vexiertext *Rapport sur les progrès de la poésie* — 77
 - 4.3.1 Situierungen: Der Text und die Weltausstellung — 81
 - 4.3.2 Text und Weltausstellung: Gegenläufigkeiten — 87
 - 4.3.3 Die Romantik als Vorgeschichte des Parnasse — 92
 - 4.3.4 Die Kippfigur zeigt sich erneut von ihrer anderen Seite — 98
- 4.4 Coda: Catulle Mendès' Rückkehr zur romantischen Ordnung — 99

- 5 **Parnasse und ‚Passatismus‘: Zum Motiv der Inkompatibilität von Lyrik und Wissenschaft in der Polemik der ‚Realisten‘ und Zolas gegen die zeitgenössische Lyrik — 107**
 - 5.1 Eine Umfrage aus dem Todesjahr Rimbauds — 107
 - 5.2 Zum Begriff der Polemik — 109
 - 5.3 Die Vorgeschichte: Maxime Du Camp, *Les Chants modernes* oder Vom Kontakt mit der Wissenschaft hat nicht nur die Lyrik etwas zu gewinnen — 112
 - 5.4 Die ‚realistische‘ Attacke gegen die Lyrik: Deformation der Wirklichkeit — 116
 - 5.5 Zolas Konzept von Dichtung: Lyrik vs. Wissenschaft – Stasis vs. Dynamik — 123
 - 5.6 Vorausblick: Dichtung und Wissenschaft in der Debatte um den Naturalismus — 127
 - 5.7 Anschwellender Wutgesang: Der Verlauf der Auseinandersetzung mit den Parnassiens anhand ihrer Rezensionen — 135
 - 5.8 Melancholisches Zwischenspiel: Takt und Taktik in Zolas Bouilhet-Rezension — 141
 - 5.9 Reinen Tisch machen: *Les Poètes contemporains* — 144
 - 5.10 Der naturalisierte Naturalismus: Die Literatur der Republik — 147

- 6 **‚Die Evolution der Lyrik im 19. Jahrhundert‘: Die Zuschreibung von Wissenschaftlichkeit an die parnassische Lyrik in der zeitgenössischen Kritik — 151**
 - 6.1 Ein Topos und seine Gestalten — 152
 - 6.2 Paul Bourget oder *Science et poésie* — 156
 - 6.3 Maurice Barrès oder Elemente einer atheistischen Dichtung — 166
 - 6.4 Ferdinand Brunetière oder „La grande révolution scientifique du siècle“ — 171

6.5	Fazit: Die Erfordernisse der Moderne — 180
7	Formen und Funktionen des Wissenschaftsbezugs in parnassischen Gedichten — 183
7.1	Vorspann: Wissenschaft in romantischen Gedichten — 183
7.1.1	Victor Hugo, <i>La comète</i> , 1759: Der Astronom als verkanntes Genie — 184
7.1.2	Alfred de Vigny, <i>La poésie des nombres</i> : Der Mathematiker als poetisches Genie — 187
7.2	Charles Coran, <i>A propos de la planète Leverrier</i> : Wissenschaft als Galanterie — 191
7.3	José-Maria de Heredia: Mythologie, Archäologie, Objektivität — 197
7.3.1	<i>Le Bain</i> : Analyse der Mythologie im Zeichen der Gegenwart — 200
7.3.2	<i>La Source</i> : Sinnstiftung aus historischem Geist und markierte Distanz — 204
7.3.3	<i>Le Récif de Corail</i> : Vom Kamerablick zu den Lichteffekten der Sprache — 208
7.4	Haeckels Korallen – Heredias Korallen: Parallelen und artistische Differenz — 213
7.4.1	Haeckel und die Ästhetik — 215
7.4.2	<i>Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie</i> von Wilhelm Bölsche als haeckel'sche Poetik — 220
7.4.3	Heredia und die arabischen Korallen — 229
7.5	Sully Prudhomme: Mythologische Kontinuitäten – Heroisierung der Wissenschaft und ‚Verblendung‘ der Moderne — 238
7.5.1	Romantische Zweifel – Zweifel an der Romantik — 244
7.5.2	<i>Dans l'abîme</i> : Ornamentale Verblendung der Technik — 252
7.5.3	<i>Le Lever du soleil</i> : Ungewollte Kontinuitäten — 255
7.5.4	<i>Sonnet à Pasteur</i> : Der wissenschaftliche Geist als neuer Herkules — 259
7.5.5	<i>La Vénus de Milo</i> : Die Göttin der Evolution — 260
7.6	Leconte de Lisle: Technik, Biologie, Historie – menschliche Erkenntnis und parnassische Poetologie — 265
7.6.1	<i>In excelsis</i> : Erkenntnis pessimismus im Ballon — 265
7.6.2	<i>Le Lac</i> : Poetologie via Biologie — 270
7.6.3	Der Rabe der Athene: <i>Le Corbeau</i> als ‚historistische‘ Korrektur von Edgar Allan Poes <i>The Raven</i> — 279

8	Epilog: Unter dem Marmor. Der Körper der Parnassiens und seine medizinalisierte Auflösung bei Baudelaire und Rimbaud — 299
8.1	Kleine Ästhetik des parnassischen Körpers — 300
8.1.1	Leconte de Lisle, <i>Vénus de Milo</i> oder Der Marmor beginnt zu laufen — 303
8.1.2	Charles Coran, <i>Essais de peinture</i> oder Der Wille zum Marmor, aber das Fleisch ist stark — 306
8.1.3	Leconte de Lisle, <i>Niobé</i> oder Metamorphose zur Statue — 309
8.1.4	José-Maria de Heredia, <i>Sur un marbre brisé</i> oder Dichterisch wiedergefundene Einheit — 311
8.2	Der vergängliche Körper der Modernen — 313
8.2.1	Arthur Rimbauds Diagnose der <i>Vénus anadyomène</i> — 314
8.2.2	Baudelaire, <i>Une Charogne</i> oder Die Verewigung der Zersetzung — 320
8.2.3	Das Kunstwerk als sterblicher Organismus — 329
9	Schluss – Zusammenfassung — 333
10	Bibliographie — 340
10.1	Primärtexte — 340
10.2	Sekundärliteratur — 346
11	Namenregister — 359

Vorwort

Das vorliegende Buch zielt darauf, einen neuen Begriff des Parnasse bereitzustellen. Während die Forschung zum französischen Roman des 19. Jahrhunderts dessen offensiven Rückgriff auf Wissenschaftsdiskurse bereits vielfach herausgestellt hat, scheint es in der Lyrik nichts zu geben, was diesem Rekurs vergleichbar wäre. Dieses Buch zeigt hingegen, dass der Parnasse ein lyrisches Paradigma darstellt, das sich an anderer, doch ebenso zentraler poetologischer Stelle auf Wissenschaft bezieht: In der – grundsätzlich heterogenen – Lyrik des Parnasse nimmt Wissenschaft die Systemstelle ein, die in der Romantik der Subjektivität zukam. So tritt diese Lyrik auch mit dem Roman in einen Kampf um die Diskurshoheit über die Literatur nach der Romantik ein. Insofern zielt das Buch einerseits darauf, einen Beitrag zur Lyrikgeschichte des 19. Jahrhunderts, andererseits aber auch zu einer Neuperspektivierung der Literaturgeschichte dieses Jahrhunderts in einem umfassenden Sinne zu leisten.

Die hier erscheinende Arbeit ist im April 2017 von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich als Habilitationsschrift angenommen worden. Nun, nach Abschluss eines Projekts, das mich über einige Jahre beschäftigt hat, möchte ich all jenen danken, die das Entstehen dieses Buchs begleitet haben.

An erster Stelle gilt mein herzlicher Dank Thomas Klinkert für seine vielfältige und unentwegte Unterstützung. Das von ihm zusammen mit Gisèle Séginger geleitete deutsch-französische Forschungsprojekt „Biographes. Literarische Kreativität und biologisches Wissen im 19. Jahrhundert“, das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Agence nationale de la recherche gefördert wurde, war der Kontext und Freiraum zugleich, in dem ich diese Arbeit fertigstellen konnte, zuerst in Freiburg und dann, nach Thomas Klinkerts Wechsel in die Schweiz, in Zürich.

Sodann danke ich dem Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS), insbesondere Werner Frick sowie Gesa von Essen von der School of Language and Literature: Als Junior Fellow des FRIAS hatte ich ideale Bedingungen, mein Projekt in einer äußerst anregenden Atmosphäre der Neugier und des Austauschs in Gang und voran zu bringen.

Viele Personen haben – in ganz unterschiedlichen Phasen der Arbeit an diesem Projekt – mit mir über meine Thesen diskutiert, haben Hinweise und Anregungen gegeben. Ich bin ihnen dafür sehr dankbar. Neben den bereits Genannten möchte ich besonders Wolfgang Asholt, Marc Föcking, Andreas Gelz, Kirsten von Hagen, Klaus W. Hempfer, Bernhard Kleeberg, Olav Krämer, Stephanie Neu, Karin Westerwelle und Stephanie Wodianka erwähnen.

Ich danke schließlich auch den Mitgliedern der Zürcher Habilitationskommission, Johannes Bartuschat, Daniel Süss und Sandro Zanetti, sowie den beiden auswärtigen Gutachtern, Christine Ott und Hermann H. Wetzel, für ihre Sorgfalt und ihre kritische Lektüre meiner Arbeit. Die Drucklegung des Manuskripts hat erneut Johannes Aderbauer begleitet. Ich danke ihm für seine Präzision und Umsicht.

Doch was wäre aus diesem Projekt geworden, hätte ich nicht die Unterstützung meiner Familie gehabt. So danke ich meinen Eltern, Erika und Franz Hufnagel, ganz besonders aber danke ich für ihre Liebe und ihre Bereitschaft, mich lange Stunden zu entbehren, meiner Frau Mirjana Jozić und unserer kleinen Tochter Ada Maria, die mit den Seiten dieses Buches gewachsen ist. Ihnen beiden ist das Buch gewidmet.

Zürich, im Juni 2017

H.H.

1 Einleitung: Vom Lyrikschreiben wird dringend abgeraten

1.1 Lucien de Rubempré, Catulle Mendès und die Schwierigkeiten nachromantischer Lyrik

Es ist eine emblematische Szene in Balzacs Roman *Illusions perdues*: Der ambitionierte Jungautor Lucien de Rubempré kommt mit zwei Manuskripten im Gepäck nach Paris, einem Roman und einem Gedichtband. Zuerst wendet er sich an einen Buchhändler. Der beurteilt schon den Roman skeptisch, doch als er vom Lyrikband hört, bekommt er schlicht einen Wutanfall: „De la poésie? s’écria Porchon en colère. Et pour qui me prenez-vous?“¹ Lucien gibt indessen nicht so einfach auf. Es gelingt ihm, einen Verleger für seinen Roman zu interessieren. Während dieser die Veröffentlichung des Manuskripts immerhin in Betracht zieht, nimmt er davon jedoch gleich wieder Abstand, als er erfährt, dass sein Autor in spe sich eigentlich als Lyriker versteht, denn Lyriker können keine gute Prosa schreiben: „Les rimailleurs échouent quand ils veulent faire de la prose“.² In Prosa müsse man etwas Substantielles sagen – da reichten keine schönen Worte.

Rund sechzig Jahre später, ganz am Ende seines Berichts über die Entwicklung der französischen Lyrik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – den *Mouvement poétique français de 1867 à 1900* – kommt Catulle Mendès auf die Härten des Dichterberufs zu sprechen. Sie seien nur den allergrößten Talenten zuzumuten. Daher schreibt Mendès auch:

J’ai essayé de décourager beaucoup de jeunes artistes; j’y ai quelquefois réussi; c’est une de mes fiertés de penser que, grâce à moi, deux ou trois braves gens, qui auraient rimailé et chroniquaillé vaille que vaille, vont à leur bureau tous les matins, se sont mariés, ont des enfants dont ils feront, je l’espère, de petits employés ou de petits négociants, et se portent bien, de corps et d’âme.³

Der Teil von Balzacs Roman, dem das Zitat entstammt, wurde 1839 zum ersten Mal publiziert; Catulle Mendès lässt seinen Bericht im Jahre 1903 drucken. Die Jahre, die sie umschließen, sind offenkundig keine einfachen Jahre für die Lyrik. Es sind,

¹ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Jacques Noiray (Hrsg.), Paris 2013, S. 286.

² Ebd., S. 288.

³ Catulle Mendès, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900. Rapport à M. le Ministre de l’instruction publique et des Beaux-Arts précédé de réflexions sur la personnalité de l’esprit poétique de France suivi d’un dictionnaire bibliographique et critique et d’une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX^e siècle*, Paris 1903, Nachdruck Genf 1993, S. 200.

grosso modo, die Jahre des „Parnasse“ – jener Lyrik, die mit Namen wie Théophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, José-Maria de Heredia oder eben Catulle Mendès verbunden ist und deren Bezeichnung sich von der programmatischen Anthologie *Le Parnasse contemporain* ableitet, die 1866 erstmals publiziert wurde. Wie im fiktionalen Roman, so auch im literaturhistorischen Bericht: Lucien de Rubempré lässt das Dichten sein und wird bekanntlich Journalist. Catulle Mendès zieht einen guten Angestellten einem mittelmäßigen Dichter vor; seine Parteinahme für den *bourgeois* anstelle des *bohémien artiste* ist ohne Ironie. Soll man also aufhören, Lyrik zu schreiben?

Keine literarische Strömung oder Epoche ist so eng mit der Gattung der Lyrik verbunden wie die Romantik. Ja, es ist die These vertreten worden, Lyrik werde als Gattung recht eigentlich in der Romantik konstituiert.⁴ Umso schwieriger, scheint es, ist es daher auch, im 19. Jahrhundert ‚nach der Romantik‘ Lyrik zu schreiben, Lyrik anders als romantisch zu verstehen – zumal einige ihrer Protagonisten, allen voran Victor Hugo, bis in die letzten Dekaden des Jahrhunderts solche Lyrik publizieren. Davon legen die Herausforderungen Zeugnis ab, mit denen der Parnasse zu kämpfen hat, als eigenständiges wie auch als legitimes Lyrikparadigma wahrgenommen zu werden, sowohl in der zeitgenössischen Literaturkritik wie lange auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung.⁵ Es sei

4 Vgl. dazu Marc Föcking, „Das Ich in Bewegung. Lyrik und Eisenbahn bei Alfred de Vigny, Paul Verlaine und Ardengo Soffici“, in: Henning Hufnagel/Olav Krämer (Hrsg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015, S. 91–106, hier S. 91 sowie, dem Romantikbegriff gegenüber durchaus kritisch, die Untersuchung zur europäischen Lyriktheorie von Anna Cullhed, *The Language of Passion. The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746–1806*, Frankfurt a.M. 2002. *Ex negativo* liefern Klaus W. Hempfer und Andreas Kablitz einen Beleg für diese These, indem sie aufzeigen, dass im französischen 18. Jahrhundert die Bezeichnung *poésie lyrique* noch nicht als Sammelbegriff für eine ‚Großgattung‘, sondern als eine „im wesentlichen mit der Ode identische Gattungsbezeichnung“ fungierte (Klaus W. Hempfer/Andreas Kablitz, „Französische Lyrik im 18. Jahrhundert“, in: Dieter Janik [Hrsg.], *Die französische Lyrik*, Darmstadt 1987, S. 267–341, hier S. 283).

5 Zum Forschungsstand bezüglich des Parnasse bis 1997 bzw. 2009, gerade auch zu dessen langer Abwertung, vgl. Stefan Hartung, *Parnasse und Moderne. Théodore de Banvilles Odes Funambulesques (1857). Parisdichtung als Ästhetik des Heterogenen*, Stuttgart 1997, S. 5–29 sowie Stefan Hartung, „L’art pour l’art und Parnasse: Antiromantischer Kunstbegriff und Wandel der Lyrikkonzeption bei Parnassiern und Modernen“, in: Heinz Thoma (Hrsg.), *Französische Literatur – 19. Jahrhundert. Lyrik*, Tübingen 2009, S. 175–226, darin S. 177–181. Zum jüngeren Forschungsstand vgl. auch, allerdings auf Frankreich eingeschränkt, Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris 2005, S. 476–479. Zu den Arbeiten der in Deutschland einzigartigen Parnasse-Forschungsgruppe um Klaus W. Hempfer vgl. ausführlich weiter unten Kapitel 3.2. In den vergangenen Jahren hat gerade in Frankreich die Parnasse-Forschung durchaus einen Aufschwung genommen, namentlich durch die ‚soziohistorisch‘ inspirierten Arbeiten Yann Mortelettes (vgl.

gleich in Parenthese gesagt: Hier soll es nicht darum gehen, diese Vernachlässigung des Parnasse als eine vermeintliche historische ‚Ungerechtigkeit‘ auszuweisen oder gar korrigieren zu wollen – solche Kategorien sind mir als Literaturwissenschaftler fremd. Vielmehr gilt es die Gründe für jene Schwierigkeiten aufzudecken, denn sie sind Indikatoren für die Situation der Gattungen im 19. Jahrhundert, für das zeitgenössische Verständnis von ihnen und für ihr Verhältnis zueinander. Indem ich sie untersuche, trage ich dazu bei, die Literatur jenes Jahrhunderts in ihren Entwicklungen besser zu verstehen.

1.2 Wissenschaft als zentrales Poetologem für die Nachfolge der Romantik

Im Gegensatz zur Lyrik fällt es dem Roman nicht schwer, sich von der Romantik zu emanzipieren – diese Gattung ist mit dem poetologischen Kern der Romantik, dem individuellen Selbstausdruck des Subjekts, ja weit weniger verknüpft. Zwar folgt der realistische und naturalistische Roman der Romantik darin, das aristotelisch fundierte Postulat der „*vraisemblance*“, der Wahrscheinlichkeit der literarischen Darstellung, durch das der Wahrheit zu ersetzen.⁶ Nur sieht er diese Wahrheit nicht im Subjekt grundgelegt; vielmehr wendet er sich an die Institu-

darunter auch Yann Mortelette [Hrsg.], *José-Maria de Heredia. Poète du Parnasse*, Paris 2006). Eine umfangreiche Biographie Leconte de Lisles ist erschienen (Christophe Carrère, *Leconte de Lisle ou la passion du beau*, Paris 2009). Vor allem aber sind zahlreiche editorische Projekte zu verzeichnen, darunter gleich zwei Werkausgaben Leconte de Lisles: zum einen die von Edgard Pich herausgegebenen *Œuvres complètes* in fünf Bänden (2011–2015), die dessen Ausgabe aus den 1970er Jahren ersetzen soll, zum anderen eine Gesamtausgabe unter der Leitung von Vincent Vivès, von der bislang ein Band erschienen ist (Charles Marie René Leconte de Lisle, *Œuvres complètes*, Bd. 1: *Poèmes antiques*, Vincent Vivès [Hrsg.], Paris 2011). Aufgrund ihrer ubiquitären Zugänglichkeit und hohen Zuverlässigkeit zitiere ich indes nach Pichs älterer Ausgabe bzw. nach den Gallimard-Ausgaben der *Poèmes antiques* und der *Poèmes barbares* von Claudine Gothot-Mersch. – Auch die Werke Théodore de Banvilles sind nun in einer modernen Ausgabe zugänglich: den *Œuvres poétiques complètes* unter der Gesamtleitung von Peter J. Edwards (1994–2009). Daneben sind auch Teile der Korrespondenzen ediert worden (vgl. José-Maria de Heredia, *Correspondance*, 2 Bde., Yann Mortelette [Hrsg.], Paris 2011–2013, Charles Marie René Leconte de Lisle, *Lettres à José-Maria de Heredia*, Charles Desprats [Hrsg.], Paris 2004).

⁶ Vgl. Franz Penzenstadler, *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition. Ode und Elegie in der französischen Romantik*, Stuttgart 2000, S. 117–120; vgl. auch Marc Föcking, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002, S. 334.

tion, die im Laufe des 19. Jahrhunderts von Erfolg zu Erfolg zu laufen scheint: die immer konkurrenzloser wahrheitsproduzierende Institution der Wissenschaft.⁷

Es mag daher eine Folge dieser unterschiedlichen poetologischen Ausgangssituation in den verschiedenen Gattungen sein, dass in Darstellungen der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts Lyrik und Prosa in ihren Entwicklungen oft als gegensätzlich einander gegenübergestellt werden. Hier die realistische und naturalistische Erzählliteratur, dort die Lyrik in ihren verschiedenen Realisationen – Romantik, Parnasse, Symbolismus, Moderne: Hier stehen sich, so ein weitverbreitetes literaturwissenschaftliches Tableau, auf der einen Seite Romanpoetiken, die in ihrem offensiven Wirklichkeitsbezug durch den Rekurs auf Wissenschaftsdiskurse fundiert werden, auf der anderen Seite eine lyrische Autonomiepoetik der Sprachimmanenz – oder zumindest der über Subjektivität, Imagination und Mediatisierung führende Weg zu einer solchen – gegenüber.⁸ Entwickeln Lyrik und Roman sich also auseinander, tritt ein Konkurrenzkampf zwischen diesen Gattungen hinzu: ein Kampf um die Diskurshegemonie über die Li-

7 Als solche rückt die Wissenschaft gar zu einer „secular religion“ auf, wie Donald G. Charlton mit einer griffigen Formulierung geschrieben hat (vgl. Donald G. Charlton, *Secular religions in France: 1815–1870*, Oxford 1963). „Zum 19. Jahrhundert gehören der Siegeszug der ‚exakten‘ Wissenschaften, die technische und industrielle Revolution im Gefolge, aber auch der Historismus in den historischen und philologischen Disziplinen. Die lebenspraktische Bedeutung der Wissenschaft nimmt kontinuierlich zu“, fasst Karl Richter synthetisch zusammen (Karl Richter, „Teil II: 1830 – 1890. Literatur als Korrektiv“, in: ders./Jörg Schönert/Michael Titzmann [Hrsg.], *Die Literatur und die Wissenschaften 1770 – 1930*, Stuttgart 1997, S. 131–138, hier S. 131).

8 Ich habe diese Gegenüberstellung in solchen Worten bereits skizziert in Henning Hufnagel, „*Positivisme esthétique*. Lyrik und Wissenschaft bei den Parnassiens: Vier Fallstudien“, in: ders./Olav Krämer (Hrsg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Berlin/Boston 2015, S. 123–151, S. 131. Dass „Roman und Lyrik nach 1830 getrennte Wege“ gehen, hat Marc Föcking mit dem ersten der eingangs angeführten Balzac-Zitate illustriert (Marc Föcking, „Von der Romantik bis zum Naturalismus“, in: Jürgen Grimm/Susanne Hartwig [Hrsg.], *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2014 [6. vollständig neubearbeitete Aufl.], S. 244–290, hier S. 273). Die Beziehungen zwischen Wissenschaft und Romanpoetik im 19. Jahrhundert waren in den vergangenen Jahren Gegenstand intensiver Forschungen, vgl. dazu Kapitel 2. – Eine Entwicklungslinie der Lyrik wie die skizzierte zeichnet auch Niklas Bender; sie ist ihm das „intellektuelle Substrat, das vielen literarhistorischen Darstellungen und [...] vielen Interpretationen von Lyrik des 19. Jahrhunderts zu Grunde liegt“ (Niklas Bender, „Die Objektivität der modernen Lyrik (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé)“, in: ders./Steffen Schneider [Hrsg.], *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*, Tübingen 2010, S. 73–97, hier S. 74). Er findet dieses ‚Substrat‘ in Jean-Pierre Bertrand/Pascal Durand, *Les Poètes de la modernité*, Paris 2006, in Klaus W. Hempfer, „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.), *Jenseits der Mimesis. Parnassische „transposition d’art“ und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2000, S. 7–8 und in Hartmut Stenzel/Heinz Thoma, „Einleitung“, in: dies. (Hrsg.), *Die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts. Modellanalysen*, München 1987, S. 9–30.

teratur. Hatte die Romantik die Lyrik an die Spitze ihrer Gattungshierarchie gesetzt – als die Gattung, in der sich die Prinzipien ihrer Poetik idealtypisch realisieren lassen –, avanciert im Laufe des Jahrhunderts der Roman zur „Leitgattung des 19. Jahrhunderts“⁹ – aus mediengeschichtlichen, soziologischen, aber auch poetologischen Gründen. Erst gegen Ende des Jahrhunderts rückt, zumindest im literaturwissenschaftlichen Rückblick, erneut die Lyrik zum dominanten „Paradigma der Moderne“ auf.¹⁰ Mich interessiert die Frage der Gattungskonkurrenz dabei weniger in ihrer soziologischen, als vielmehr in ihrer poetologischen Dimension: Auf welcher Grundlage wird eine Gattung als einer anderen überlegen angesehen, und wie schlägt sich dies in den literarischen Texten selbst nieder?

Der Aufstieg des Romans ist der modernen Forschung ebenso bewusst, wie er es bereits den Zeitgenossen war. Dieses zeitgenössische Bewusstsein findet seinen Niederschlag beispielsweise in dem 1868 erschienenen Bericht des *Académicien* Ustazade Silvestre de Sacy über die Entwicklungen der französischen Literatur seit 1848: Der Roman ist ihm darin, nicht ohne Bedauern, eine derart dominante Gattung, dass er „aujourd’hui, forme à lui seul une littérature tout entière“.¹¹ Hingegen ist die Konkurrenz zwischen den Gattungen der Forschung weit weniger präsent, als sie es den Zeitgenossen war. Ja, die Forschung scheint diese Konkurrenz regelrecht zu ignorieren, sicher auch bedingt durch das oben skizzierte Tableau, das sich Lyrik und Roman in ganz unterschiedliche Richtungen entwickeln sieht. Doch die Zeitgenossen haben ihre Frontstellung durchaus gesehen; man findet Echos davon in den Antworten, welche die Schriftsteller in Jules Hurets berühmter *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891) gegeben haben, bei Gautier, Zola, Bourget¹² oder Henri de Régnier. Dieser etwa stellt im letzten Viertel des Jahrhunderts „une période fâcheuse pour la poésie“ fest:

Rarement on se désintéressa davantage de l'art des vers que pendant ce laps. Ne vous en étonnez point, c'est l'époque où triompha bruyamment et momentanément le Naturalisme. [...] Elle [l'École des Romanciers naturalistes] prétendit étendre son pouvoir à l'Art tout entier

⁹ Föcking, „Von der Romantik bis zum Naturalismus“, S. 273.

¹⁰ Ich spiele natürlich auf den Kolloquiumsband der Arbeitsgruppe „Poetik und Hermeneutik“ an, der diesen Untertitel trägt: Wolfgang Iser (Hrsg.), *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966.

¹¹ Ustazade Silvestre de Sacy, „Rapport sur la marche et les progrès de la littérature en France. Discours préliminaire“, in: ders./Paul Féval/Théophile Gautier/Édouard Thierry, *Recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France – Rapport sur le progrès des lettres*, Paris 1868, S. 1–32, hier S. 4.

¹² Vgl. dazu die Kapitel 4.3.5 und 6.2.

et remplacer la Poésie même. [...] Pendant dix années, on peut dire que le Naturalisme eut le champ libre. La poésie, à l'écart, le laissa passer.¹³

Diese Konkurrenz der Gattungen erwächst nicht zuletzt aus der Tatsache, dass die Entwicklungen von Roman und Lyrik meines Erachtens nicht so diametral entgegengesetzt und inkompatibel sind, wie es die gängige Lehrmeinung suggeriert. Vielmehr konstituiert der Parnasse, so meine These, ein lyrisches Paradigma, das wie der realistische und naturalistische Roman auf Wissenschaft rekurriert, gewiss auf andere Weise, aber an ebenso zentraler poetologischer Stelle. Beide nutzen ‚Wissenschaft‘ als ‚Poetologem‘ – das heißt, sie beziehen sich auf Vorstellungen und Konzepte von Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit, von wissenschaftlicher Methodik, und sie beziehen sich auf Wissensbestände und Wissens Elemente, die als wissenschaftlich beglaubigt ausgewiesen sind. Sie übertragen sie in den literarischen Diskurs, um das eigene Vorgehen einerseits zu strukturieren – sprich einen Text zu konstruieren – und andererseits, um dieses Vorgehen poetologisch zu rechtfertigen. Für den durchaus vielgestaltigen Bezug auf Wissenschaft in diesem Produktions- und vor allem Rechtfertigungskontext benutze ich den Terminus des Poetologems.

Wenn im Roman die Anlehnung an die Wissenschaftsdiskurse letztlich dazu dient, dessen mimetischen Zugriff auf die Wirklichkeit zu begründen,¹⁴ tritt in der parnassischen Lyrik ‚Wissenschaft‘ in die Systemstelle ein, die in der Lyrik der Romantik der Subjektivität zukam; dies ist meine zweite These. Anstelle der Aufrichtigkeit des Subjekts wird nun ‚Wissenschaft‘ zu der zentralen Instanz, die ‚Wert‘ und ‚Wahrheit‘ des Gedichts fundiert. An die Stelle des subjektiven Innenraums, der mit der metaphysischen Sphäre von Gott und Kosmos kommuniziert, tritt eine innerweltliche, veräußerlichte Instanz, die sich geradezu verdinglicht, ‚objektiviert‘ im Dokument und im Archiv. Das hat Auswirkungen auf die Themen wie auf die Vertextungsweisen¹⁵ der parnassischen Gedichte. Dabei ist

13 Henri de Régnier, „Poètes d’aujourd’hui et poésie de demain“, in: Yann Mortelette (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 269–272, hier S. 271–272. Mit dem Titel seines Essays scheint Régnier direkt auf Zola anzuspielden, der seine Polemik gegen die Parnasse-Lyrik häufig in Artikeln vorgebracht hat, die unter seiner journalistischen Rubrik „Livres d’aujourd’hui et de demain“ erschienen sind – und in denen er der (parnassischen) Lyrik keine Zukunft gibt, vgl. Kapitel 5. Régnier verfolgt mit seiner Darstellung natürlich auch eigene Interessen – ihm geht es um eine Legitimierung der ‚Symbolisten‘, die als Lyriker den Naturalisten die Diskurshegemonie wieder streitig machen sollen, während Régnier zufolge die Parnassiens diesen Kampf verloren hätten.

14 Ich schließe hier an eine These von Andreas Kablitz an, vgl. Kapitel 2.3.

15 Wie an der Gegenüberstellung von Themen und Vertextungsweisen bereits deutlich wird, soll der Begriff der ‚Vertextung‘ in dieser Arbeit auf die strukturelle und stilistische Dimension von

die Frage, ob diese tatsächlich wahr und wissenschaftlich ‚sind‘, die falsche; vielmehr frage ich nach der Funktionalisierung von Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit für und in Lyrik. Ich untersuche die Modi, Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit in lyrischen Texten zu suggerieren und zu inszenieren.

Mit diesem Ansatz stößt meine Arbeit in mehrere Forschungslücken vor. Wenn das Verhältnis von literarischem und Wissenschaftsdiskurs in der Romanistik untersucht wird, zumindest für Texte seit der Aufklärung, geschieht dies mit überwältigender Mehrheit an Prosa- bzw., enger noch, an Erzählliteratur. Die Lyrik nimmt in diesem Untersuchungsfeld eine marginale Rolle ein. Die vorliegende Arbeit stellt sie hingegen ins Zentrum. Wenn ich den Roman als Konkurrenzgattung und Kontrastfolie aufgerufen habe, so spielt das Verhältnis von Roman und Lyrik in meiner Untersuchung zwar immer wieder eine Rolle, bildet aber eher ihren Hintergrund: zu vielfältig und dringend sind die Desiderate in der Analyse der (parnassischen) Lyrik.

Damit ist das zweite Forschungsdesiderat benannt: Meine Untersuchung stellt einen neuen Begriff des Parnasse bereit. Auf die kürzeste Formel gebracht, lautet er: Der Parnasse ist ein lyrisches Paradigma – ein Set poetischer Verfahren und poetologischer Merkmale –, und seine Realisationen bewegen sich in einem Feld von vier Spannungsverhältnissen, die aus diesen Verfahren und Merkmalen resultieren. Dieser Begriff des Parnasse trägt der geradezu topisch beklagten Heterogenität der parnassischen Lyrik Rechnung, ohne sie, wie andere Theoretisierungen, monolithisch aufzuheben, noch aber vor ihr zu kapitulieren und das lyrische Paradigma in eine bloß literatursoziologische Größe aufzulösen – eine Gruppe von Lyrikern, die sich durch ihr gemeinsames Publikationsorgan, ihren gemeinsamen Verleger definiert. Dank seiner größeren Reichweite kann mein Begriff die bisher avancierteste Theoretisierung des Parnasse modifizierend integrieren und weiterentwickeln: Die Konzeption des Parnasse, wie sie Klaus W. Hempfer vorgelegt hat,¹⁶ fokussiert die parnassische ‚Mediatisierung von Mimesis‘ – damit lässt sich aber gerade derjenige Autor weniger gut erfassen, der nicht

Texten verweisen – kurz auf das, was in narratologischem Kontext unter *discours* gefasst wird. Ich möchte den Begriff der ‚Vertexung‘ zudem in Analogie zu dem der ‚Versprachlichung‘ verstanden wissen: ihm kommt ein interpretativer und konstruktiver Aspekt zu. Eine parnassische ‚Vertexung‘ von Wissenschaft ist in meinem Sinne also etwas ganz anderes als eine bloß andere, poetische ‚Verpackung‘ von fixen Inhalten.

16 Vgl. Kapitel 3.2. Hier seien vorweg insbesondere zwei Titel genannt: Klaus W. Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, in: Titus Heydenreich/Eberhard Leube/Ludwig Schrader (Hrsg.), *Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik*, Tübingen 1993, S. 69–91 sowie ders., „*Transposition d'art* und die Problematisierung der Mimesis in der Parnasse-Lyrik“, in: Winfried Engler (Hrsg.), *Frankreich an der Freien Universität. Geschichte und Aktualität*, Stuttgart 1997, S. 171–196.

nur zeitgenössisch immer wieder als der zentrale Parnassien benannt wird: Leconte de Lisle.

Drittens zielt meine Untersuchung darauf, die bereits betonte Anti- und Postromantik des Parnasse präziser und das heißt auf einer grundlegenden poetologischen Ebene, wie oben angedeutet, zu erfassen. Wenn Hempfer ‚Entsubjektivierung‘ als eine der Konstituenten parnassischer Lyrik bestimmt, führe ich den Begriff der Objektivierung ein, um die textuellen Inszenierungsstrategien in parnassischen Texten zu beschreiben: Darunter fällt insbesondere der poetische und poetologische Bezug auf Wissenschaft. Dieses Element wird in der Regel, und insbesondere in der deutschen Romanistik, nicht für die Bestimmung des Parnasse in Anschlag gebracht, der vielmehr über *l’art pour l’art*, ‚Kunstautonomie‘ und Problematisierung der Mimesis begriffen wird. Damit liefert meine Neufassung des Paradigmas des Parnasse einen Beitrag nicht nur zur Lyrikgeschichte des 19. Jahrhunderts, sondern – insofern er Gemeinsamkeiten in der Entwicklung von Lyrik und Roman vor Augen führt – zur Literaturgeschichte dieses Jahrhunderts in einem umfassenderen Sinne.¹⁷

Schließlich liegt ein Schwerpunkt meiner Arbeit auf der intensiven Textinterpretation. Ich beuge mich unter anderem über poetische und poetologische Texte, Texte der zeitgenössischen Literaturkritik und Literaturwissenschaft, über kanonische und vergessene, berühmte und weitgehend unbekannte. Ein besonderes Anliegen ist es aber, die parnassischen Gedichte in ihrer Vielschichtigkeit

¹⁷ Bezeichnenderweise führt die neueste Auflage des deutschsprachigen Referenzwerks zur Geschichte der französischen Literatur die Parnassiens und Flaubert gemeinsam unter der Überschrift „Antirromantik“. Sie verbindet sie jedoch allein über die Idee eines „art pur“ miteinander – und während Flauberts Rekurs auf die Wissenschaften in seinen Romanen hervorgehoben wird, werden die Parnassiens, ganz im Sinne einer Auseinanderentwicklung von Lyrik und Roman, nur über die Ablösung der Mimesis und sprachliche Autoreflexivität definiert (vgl. Föcking, „Von der Romantik bis zum Naturalismus“, S. 281–283). Zur literatursoziologisch inspirierten Definition des Parnasse über den Begriff der Kunstautonomie vgl. Michael Einfalt, *Zur Autonomie der Poesie. Literarische Debatten und Dichterstrategien in der ersten Hälfte des Second Empire*, Tübingen 1992. – Insbesondere im frühen 20. Jahrhundert ist ein Interpretationsstrang zu verzeichnen, der die ‚Wissenschaftlichkeit‘ der Parnasse-Lyrik herausstellt, so bei Gustave Lanson und in seiner Nachfolge, jedoch ohne dies mit der Entwicklung des Romans zu relationieren. Er extrapoliert zum Großteil die zeitgenössische und zeitlich benachbarte Literaturkritik und Literaturwissenschaft u. a. eines Bourget und Brunetière (vgl. dazu Kapitel 6). In der Regel geraten diese Arbeiten mit ihrem mindestens residual romantisch gedachten Lyrikbegriff in Aporien und kommen über die Postulierung von Parallelen und die Feststellung von Übernahmen motivischer Art nicht hinaus. Späterhin ist in der Literaturgeschichtsschreibung bisweilen der Aufschwung der Wissenschaften im 19. Jahrhundert als diskursive Begleiterscheinung der Parnasse-Lyrik genannt und insofern als Einflussfaktor qualifiziert worden. Doch ist nicht nach dem poetologischen Stellenwert von Wissenschaft gefragt worden (vgl. dazu weiter unten Kapitel 3.3).

und auch inneren Spannung – etwa zwischen Wissenschaftsfundierung und Artistik – erfahrbar zu machen. Ich ziele in dieser Arbeit mithin darauf, das Verständnis parnassischer Texte auf neue methodische und interpretatorische Grundlagen zu stellen.

1.3 Aufriss der Arbeit

Um das Phänomen des Wissenschaftsbezugs im Kontext des Parnasse möglichst umfassend zu begreifen, nähert sich meine Arbeit ihm strategisch aus mehreren unterschiedlichen Richtungen, wirft Licht auf möglichst viele seiner Facetten. In einem theoretischen Kapitel reflektiere ich zuerst die Möglichkeiten, diskursive Beziehungen zwischen Literatur und Wissenschaft zu erfassen, anhand verschiedener Modelle und adaptiere und spezifiziere sie für Lyrik.

Dann erörtere ich in einem zweiten theoretischen Kapitel die Problematik, den Parnasse begrifflich zu fassen – zum einen liegt sie begründet in der sich beschleunigenden Entwicklung der Lyrik (und nicht nur der Lyrik) im Gefolge der Romantik, zum anderen in der Heterogenität der Texte, die unter dem Label „parnassien“, etwa in erwähnter Anthologie, erschienen sind. Und ich stelle meine Konzeption eines Parnasse-Begriffs vor, die gerade der Heterogenität Rechnung tragen soll, indem sie die Parnasse-Lyrik als ein ‚familienähnliches‘ Gefüge im Wittgenstein’schen Sinne fasst: ein Gefüge, das von vier spezifischen Spannungsverhältnissen beschrieben wird. Im einzelnen sind dies: Gruppenbewusstsein vs. Heterogenität; Suggestion von Referentialität vs. Problematisierung von Mimesis; Kunsthandwerk vs. Kunstautonomie; dichterische Virtuosität vs. Inszenierung von Wissenschaftlichkeit.

In einem ersten Analysekapitel untersuche ich poetologische Texte parnassischer Autoren – was mit der Schwierigkeit einhergeht, dass die Parnassiens in vergleichsweise geringem Maße in solchen Texten explizit Stellung genommen haben. Ich befrage die Texte daraufhin, wie sie den Parnasse von der Romantik abgrenzen und welche Rolle sie dabei ausdrücklich der Wissenschaft einräumen.

Dann widme ich ein Kapitel der Polemik von realistischer und naturalistischer Seite gegenüber der parnassischen Lyrik bzw. der Lyrik als solcher überhaupt. In ihr drückt sich die Konkurrenz der Gattungen um die Deutungsmacht über die Literatur aus. Zentrale Figur ist dabei Émile Zola, der sich ausführlich mit der Lyrik der Parnassiens auseinandergesetzt hat. Gemeinsam ist Zola und den ‚Realisten‘ um Edmond Duranty indessen, dass sie der Lyrik die Kompatibilität mit Wissenschaft absprechen – für Zola folgt daraus, dass Lyrik, im Gegensatz zum Roman, eine grundsätzlich überholte Gattung sei.

Schließlich untersuche ich, wie hingegen in der zeitgenössischen und zeitlich benachbarten Literaturkritik und Literaturwissenschaft, etwa eines Paul Bourget oder Ferdinand Brunetière, der Lyrik der Parnassiens nachdrücklich Wissenschaftlichkeit zugesprochen wird. Dies begründe, so jene Autoren explizit, die Modernität der parnassischen Lyrik. Ich zeige auf, dass diese Zuschreibung zu einem topischen Element der französischen Literaturgeschichtsschreibung wird, beispielsweise bei Gustave Lanson. Dieses Element ist bis ins 20. Jahrhundert wirksam, bevor die Frage der Wissenschaft aus der neueren Forschung zum Parnasse nahezu vollständig verschwindet.

Die vorangegangenen Kapitel sollen das einkreisen, was im folgenden, umfangreichsten Kapitel an den poetischen Texten selbst herausgearbeitet wird: Es zeigt in einer Analyse zahlreicher verschiedener Texte – teils von prominenten Autoren des Parnasse, teils von heute so gut wie vollständig vergessenen – die Bandbreite und Verschiedenartigkeit der Vertextungsweisen auf, die parnassische Texte im Kontakt mit den Wissenschaften ausbilden, und beschreibt die Funktionen, die sie ihnen jeweils zuweisen. Dies reicht von der parodistischen Substitution des romantischen Gefühls durch aktuelle wissenschaftliche Debatten über Analogiebildungen zu analytischen Strukturen und methodischen Idealen bis hin zu einer mythologisch gestützten Enkomiaistik, die potentiell beunruhigende Neuheiten einhegt; von einer Reflexion über die Grenzen der Erkenntnis über allegoriefreie Artistik bis hin zu einer Funktionalisierung im Dienste poetologischer Stellungnahmen.

Das abschließende Kapitel hat die Gestalt eines Epilogs: In der Interpretation mehrerer paradigmatischer Gedichte erweist es die Bedeutung des Wissenschaftsbezugs für die parnassische Lyrik *ex negativo*. Wenn die ‚modernen‘ Lyriker Baudelaire und Rimbaud sich poetisch mit dem Parnasse auseinandersetzen, bedienen sie sich dazu nämlich gerade auch Bezügen auf die Wissenschaften.

2 Begrifflicher und theoretischer Rahmen¹

Es gibt wohl nur wenige Felder, die in der Literaturwissenschaft der letzten Jahre so intensiv erforscht worden sind wie die Beziehungen zwischen Literatur und Wissenschaften. Wenn das Verhältnis von literarischem und Wissenschaftsdiskurs untersucht wird, zumindest für Texte seit der Aufklärung, geschieht dies jedoch mit überwältigender Mehrheit an Prosa- bzw., enger noch, an Erzählliteratur. So ist beispielsweise vielfach herausgearbeitet worden, wie sich der französische Roman im 19. Jahrhundert seit Balzac durch den Rekurs auf Wissens- und Wissenschaftsdiskurse konstituiert.² Die Lyrik nimmt in diesem Untersuchungsfeld eine marginale Rolle ein. Zu eindeutig scheint sie mit der Romantik, um mit Hegel zu reden, die ‚Gattung der Subjektivität‘ geworden zu sein, der unmittel-

¹ Ich nehme im Folgenden die Überlegungen und das theoretische Modell zur Analyse von Beziehungen zwischen wissenschaftlichem Wissen und Versteinen wieder auf, wie ich sie gemeinsam mit Olav Krämer in unserem Band *Das Wissen der Poesie* entwickelt habe. Der Band untersucht solche Beziehungen in einer übergreifenden Perspektive in der deutschen, französischen und englischen Literatur des 19. Jahrhunderts (vgl. Henning Hufnagel/Olav Krämer, „Lyrik, Versepi und wissenschaftliches Wissen im 19. Jahrhundert. Zur Einleitung“, in: dies. [Hrsg.], *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepi und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015, S. 1–35). Ich greife darauf nicht nur auf der konzeptionellen Ebene, sondern weitgehend auch in der Formulierung zurück. Ich spitze das Modell indessen auf die Bedürfnisse der Untersuchung der französischen Literatur zu, ergänze es um die Diskussion weiterer Ansätze und denke es in mehreren Punkten weiter.

² Für Überblicke über dieses Forschungsfeld im allgemeinen vgl. Roland Borgards [u. a.] (Hrsg.), *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013, vor allem S. 3–54; Ralf Klausnitzer, *Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen*, Berlin/New York 2008; Olav Krämer, „Intention, Korrelation, Zirkulation. Zu verschiedenen Konzeptionen der Beziehung zwischen Literatur, Wissenschaft und Wissen“, in: Tilmann Köppe (Hrsg.), *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*, Berlin/New York 2011, S. 77–115; Thomas Klinkert, „Literatur und Wissen. Überlegungen zur theoretischen Begründbarkeit ihres Zusammenhangs“, in: Ebd., S. 116–139; Nicolas Pethes, „Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 28/2003, 1, S. 181–231. Für einen Überblick über Forschungsliteratur zu diesen Beziehungen insbesondere im französischen 19. Jahrhundert vgl. zahlreiche Titel bei Thomas Klinkert, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010, S. 1. Als konkrete Beispiele für solche Untersuchungen seien genannt: Allen Thiher, *Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust*, Columbia/London 2001; Marc Föcking, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002; Niklas Bender, *Kampf der Paradigmen. Die Literatur zwischen Geschichte, Biologie und Medizin*, Heidelberg 2009.

baren Selbstaussprache eines Ichs, das ohne Rekurs auf objektivierende Diskurse auskommt.³

Nun will ich die Fragestellungen dieser Forschungsrichtung jedoch nicht einfach auf einen weiteren Bereich der Literaturgeschichte ausdehnen; vielmehr nimmt meine Untersuchung ihren Ausgang von bestimmten Überlegungen über die poetologische Situation der Versdichtung innerhalb des Gattungssystems der französischen Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Im Folgenden ist indessen zunächst das theoretische und begriffliche Feld, in dem ich meine Untersuchung verorte, näher abzustecken.

2.1 Literatur, Wissen und Wissenschaft

Eine terminologische Vorbemerkung ist insbesondere zu dem inzwischen regelrecht inflationär verwendeten Begriff des Wissens nötig, den der Begriff der Wissenschaft voraussetzt. Ich frage in meiner Untersuchung nach dem Verhältnis poetischer Texte zu einer spezifischen Art von Wissen, nämlich wissenschaftlichem bzw. wissenschaftlich beglaubigtem Wissen. Unter dem wissenschaftlichen Wissen eines Zeitraums sollen dabei die Behauptungen verstanden werden, die in der wissenschaftlichen Kommunikation dieser Zeit – also innerhalb dessen, was in der Zeit als Wissenschaft gilt – formuliert und die von einem Großteil der zeitgenössischen Wissenschaftler für wahr gehalten und nach den in dieser his-

³ Diese Marginalität in Frage zu stellen war eine der Stoßrichtungen der Beiträge des Bandes Henning Hufnagel/Olav Krämer (Hrsg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015. Wichtige Beiträge zu den Beziehungen zwischen Versdichtung und Wissenschaften im 19. Jahrhundert hat auch die Forschergruppe „Euterpe“ um Hugues Marchal geliefert; sie schlagen sich etwa nieder in einer umfangreichen kommentierten Anthologie (vgl. Hugues Marchal [Hrsg.], *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris 2013). Die Gruppe fokussiert indessen die Untergattung der sogenannten „poésie scientifique“, d. h. der didaktischen Lehrdichtung (vgl. zur Prekarität und poetologischen Randständigkeit dieser Gattung weiter unten), und behandelt ‚Wissenschaft‘ dominant als Inhaltsphänomen. – Werden die Beziehungen der Lyrik des 19. Jahrhunderts zu den Wissenschaften kaum betrachtet, scheint sich die Situation für das 20. Jahrhundert durchaus nuancierter darzustellen (vgl. für den englischen Sprachraum Robert Crawford [Hrsg.], *Contemporary Poetry and Contemporary Science*, Oxford 2006 und John Holmes [Hrsg.], *Science in modern poetry. New directions*, Liverpool 2012), gerade auch, was die deutsche Gegenwartsliteratur angeht. Dort werden die Beziehungen zwischen Lyrik und Wissenschaft insbesondere, aber nicht nur am Œuvre von Durs Grünbein beleuchtet – ein Œuvre, das offen und explizit auf Wissenschaft Bezug nimmt (vgl. dazu z. B. Kai Bremer/Fabian Lampart [Hrsg.], *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Freiburg/Berlin/Wien 2007; Anna Ertel, *Körper, Gehirne, Gene. Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein*, Berlin/New York 2011).

torischen Ausprägung von Wissenschaft geltenden Regeln gerechtfertigt werden. Damit lege ich einen „historisch-pragmatische[n]“ Begriff von Wissenschaft zugrunde, wie er auch von Karl Richter, Jörg Schönert und Michael Titzmann aufgestellt worden ist.⁴ So bestimmen diese Autoren ‚Wissenschaft‘ als „eine komplexe soziale Praxis mit dem Ziel der Produktion kulturellen Wissens“. ‚Kulturelles Wissen‘ wiederum definieren sie folgendermaßen:

‚Kulturelles Wissen‘ [...] soll die Gesamtmenge der Aussagen/Propositionen heißen, die die Mitglieder eines räumlich und zeitlich begrenzten soziokulturellen Systems (Epoche, ‚Kultur‘) *für wahr halten* – unabhängig davon, ob eine solche Proposition im Rahmen *unseres* Wissens als wahr gilt oder nicht.⁵

Im engeren Sinne wissenschaftliches Wissen ist dabei die Teilmenge jenes kulturellen Wissens, das ausschließlich auf den Modus des Wissens zielt und das besonders strengen Begründungs- und Rationalitätsanforderungen unterworfen ist.⁶ Zu ergänzen ist, dass das Wissen darum, wie man diesen Begründungs- und Rationalitätsanforderungen genügt – also das Wissen um Vorgehensweisen, Verfahren, Methoden und methodische Ideale – als Metawissen ebenso Teil des wissenschaftlichen Wissens ist, auf welches poetische Texte – unabhängig von irgendwelchen wissenschaftlichen Inhalten – Bezug nehmen können, etwa auf ein Ideal von Objektivität. Ebenfalls ist zu ergänzen, dass zum Wissen sowohl bereits weitgehend akzeptierte als auch kontroverse Wissensansprüche⁷ gezählt werden, beispielsweise wie sie im 19. Jahrhundert von der Evolutionstheorie Charles Darwins oder Ernst Haeckels oder ihrer Übertragungen etwa durch Herbert Spencer erhoben werden.

Klarzustellen ist weiter, dass diese Definition noch keine disziplinäre Differenzierung innerhalb der Wissenschaft voraussetzt – und daher die möglichen Wissensbestände und Methoden, auf die sich literarische Texte beziehen,⁸

4 Karl Richter/Jörg Schönert/Michael Titzmann, „Literatur – Wissen – Wissenschaft. Überlegungen zu einer komplexen Relation“, in: dies. (Hrsg.), *Die Literatur und die Wissenschaften 1770 – 1930*, Stuttgart 1997, S. 9 – 36, hier S. 11.

5 Ebd., S. 12.

6 Vgl. ebd., S. 22. Das wissenschaftliche Wissen bzw. das „von Wissenschaft behauptete Wissen“ wird von den Autoren weiter als ein „gruppenspezifisches Wissen“ (ebd., S. 14) bestimmt – es ist erstens das Wissen der ‚scientific community‘ und im weiteren das Wissen, wie es als wissenschaftlich präsentiertes darüber hinaus verbreitet und popularisiert wird.

7 Vgl. zum Begriff des Wissensanspruchs Lutz Danneberg, *Die Anatomie des Text-Körpers und Natur-Körpers. Das Lesen im liber naturalis und supernaturalis*, Berlin/New York 2003.

8 Zur theoretischen Differenzierung verschiedener Arten der literarischen Bezugnahme auf (wissenschaftliches) Wissen vgl. Richter/Schönert/Titzmann, „Literatur – Wissen – Wissen-

durchaus voneinander verschieden sein können: Sie umfassen sowohl naturwissenschaftliches als auch human-, d. h. geschichts- und gesellschaftswissenschaftliches oder auch ethnologisches und philologisches Wissen.

Dies sind formale Definitionen von Wissen und Wissenschaft, die auch noch keine Aussagen enthalten über Diskursregeln, denen die Formulierung und Diskussion wissenschaftlicher Behauptungen unterworfen sind,⁹ oder über die Bedeutung, die den Darstellungsformen, insbesondere den ‚literarischen‘ Darstellungsformen des wissenschaftlichen Wissens zukommt. Es wird durchaus kontrovers diskutiert, wie die Beziehungen zwischen Darstellungsformen und epistemischen Ansprüchen wissenschaftlicher Texte zu fassen sind und welche erstere auf die letzteren haben – ob jene Ansprüche dadurch beispielsweise relativiert würden, so die Aussageansprüche zwischen wissenschaftlichen und literarischen Texten vergleichbar würden und sich die Grenzen zwischen Literatur und Wissenschaft aufweichten.¹⁰ Für die vorliegende Studie ist diese Frage indessen nicht relevant, weil sie gerade die Formen, Funktionen und Effekte untersucht, die entstehen, wenn sich Literatur auf etwas bezieht, das explizit als von ihr verschieden begriffen wird.¹¹

schaft“, S. 30; Tilmann Köppe, „Literatur und Wissen: Zur Strukturierung des Forschungsfeldes und seiner Kontroversen“, in: ders. (Hrsg.), *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*, Berlin/New York 2011, S. 1–28, hier v. a. S. 5–6.

9 Richter, Schönert und Titzmann formulieren durchaus Annahmen über solche Diskursregeln, denen die Äußerung wissenschaftlicher Wissensbehauptungen unterworfen sei, vgl. Richter/Schönert/Titzmann, „Literatur – Wissen – Wissenschaft“, S. 19–20.

10 Von den mittlerweile zahlreichen Studien zu wissenschaftlichen Darstellungsformen seien stellvertretend genannt Peter Dear (Hrsg.), *The Literary Structure of Scientific Argument. Historical Studies*, Philadelphia 1991; Timothy Lenoir (Hrsg.), *Inscribing Science. Scientific Texts and the Materiality of Communication*, Stanford 1998; Lutz Danneberg/Jürg Niederhauser (Hrsg.), *Darstellungsformen der Wissenschaften im Kontrast. Aspekte der Methodik, Theorie und Empirie*, Tübingen 1998. – Weitreichende und durchaus kontroverse Annahmen über die epistemologische Relevanz von Darstellungsformen bzw. über die ‚poetische‘ Dimension des wissenschaftlichen Wissens sind grundlegend für den unter dem Begriff der ‚Poetologie des Wissens‘ firmierenden Forschungsansatz. Vgl. etwa die programmatischen Texte Joseph Vogl, „Für eine Poetologie des Wissens“, in: Richter/Schönert/Titzmann (Hrsg.), *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*, S. 107–127, dort v. a. S. 118, S. 121–125; Ders., „Einleitung“, in: Joseph Vogl (Hrsg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, S. 7–16, hier v. a. S. 13–15. Zur Kritik an Grundannahmen der ‚Poetologie des Wissens‘ vgl. z. B. Gideon Stiening, „Am ‚Ungrund‘ oder: Was sind und zu welchem Ende studiert man ‚Poetologien des Wissens‘?“, in: *KulturPoetik*, 7/2007, 2, S. 134–148.

11 Nur insofern ‚Wissenschaft‘ von ‚Literatur‘ unterschieden ist, kann sie ja beispielsweise dazu dienen, den Aussageanspruch von Literatur zu stützen oder gar zu heben – zu welchem Zweck sich bekanntermaßen Balzac und Zola auf je eigene Weise programmatisch auf Wissenschaft beziehen.

Im Rekurs auf ein anderes Theorem Michael Titzmanns hat Marc Föcking ein Modell für die Analyse der Beziehungen zwischen Wissenschaft und Literatur skizziert, das gerade auf ihre Differenz als zwei verschiedene ‚Systeme‘ bzw. ‚Diskurse‘ abhebt, die jeweils eigenen Regeln folgen. Föcking konstruiert sein Modell erklärtermaßen, um verschiedene „Grade interdiskursiven Kontakts“¹² feststellen zu können. Titzmann folgend, definiert er Diskurs als ein historisch je wandelbares „System des Denkens und Argumentierens“, das von konkreten historischen Texten abstrahiert ist, aus diesen aber rekonstruiert werden kann. Dieses System ist vor allem bestimmt durch einen „gemeinsamen Redegegenstand“ sowie durch „Regularitäten der Rede über diesen Gegenstand“.¹³ Literatur lässt sich zwar kaum über einen – auch weit gefassten – verbindlichen Redegegenstand definieren; viel eher ließe sich noch sagen, welche Redegegenstände zu verschiedenen Zeiten jeweils ausgeschlossen sind, etwa durch Regeln von *aptum* und *decorum* oder ähnliches. Dennoch argumentiert Föcking schließlich dafür, dass Literatur als sozusagen „interdiskursiver Diskurs“ zu fassen sei, der eben nur schwach über seinen Gegenstand definiert werde.¹⁴ Dass Literatur hingegen durchaus stark reglementierte Rederegularitäten aufweist – etwa wären die Gattungen zu nennen –, scheint auf der Hand zu liegen. Föcking zufolge begünstigen oder verhindern solche Regularitäten die Aufnahme von Elementen anderer Diskurse, von sich ausschließenden Redegegenständen bis zur Homologie diskurspezifischer Rederegularitäten.¹⁵ Beispielsweise schlossen poetologische Regularitäten aus, dass Molière Krankheiten anders als gespielte oder eingebildete, „in jedem Falle ‚nichtige‘“ behandle, da „die Komödien-Normen bis ins 18. Jahrhundert Körperlichkeit nur als Ridikulum“ zuließen.¹⁶ Andererseits begünstige die Durchsetzung eines historisch-genetischen Modells bei der Beschreibung von Krankheiten im 19. Jahrhundert – die Fall- bzw. ‚Krankengeschichte‘ statt einer taxonomischen Nosologie –, den Kontakt zwischen Medizin als wissenschaftlichem Spezialdiskurs und Romanliteratur, weil beide das Verfahren der Narration teilen.¹⁷ So zeigt Föcking dann, wie beispielsweise Flaubert das Modell der Fallgeschichte literarisch funktionalisiert und die *Rougon-Mac-*

¹² Föcking, *Pathologia litteralis*, S. 14.

¹³ Michael Titzmann, „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 99/1989, S. 46–61, hier S. 51. Vgl. Föcking, *Pathologia litteralis*, S. 9.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 11–14, Zitat S. 13.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 15.

¹⁶ Ebd., S. 17.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 19.

quart-Romane Zolas durch das medizinisch-biologische Degenerationstheorem strukturiert werden.¹⁸

Abgesehen davon, dass die spezifischen Rederegularitäten von Lyrik erst zu bestimmen blieben, ist im Rahmen meiner Untersuchung die Frage der Gradierung des Diskurskontakts weniger bedeutsam. Denn schon die Tatsache, dass Lyrik einen diskursiven Kontakt etablieren könnte, ist mitunter ein Skandalon. Insofern ist dieses Modell im Hinterkopf zu behalten, da sich mit ihm beschreiben lässt, wie die Rederegularität ‚Vers‘ im literarischen Diskurs und die Regularität ‚Wahrheitsdiskurs‘ im Wissenschaftsdiskurs für miteinander inkompatibel erklärt werden; wie Vers und Wahrheitsaussage einander ausschließen, weil die metrischen Erfordernisse des Verses die ‚natürliche‘ Sprache deformierten.¹⁹

Hilfreich ist das Modell indes vor allem dank seiner funktionalen Trennung der Diskurse. So wird erst abgrenzbar, welche Elemente und Verfahren des einen Diskurses im anderen eine Rolle übernehmen – wobei freilich zu klären bleibt, welche Rolle das ist, ob sie als analog oder different zu bezeichnen wäre: Welche Bedeutung, welche Funktion hat beispielsweise die Tilgung eines Ich-Sprechers im wissenschaftlichen Text und welche im Gedicht? Welche Regularitäten korrelieren also mit welchen Übernahmen und Aneignungen?

2.2 Lyrik und Wissenschaft

Für zahlreiche einflussreiche Dichtungstheorien seit 1800 ist die Beziehung zwischen Lyrik und Wissenschaft eine Nicht-Beziehung. Nicht nur für den deutschen Kulturkontext hatte Hegel, wie bereits angedeutet, die Lyrik auf die Funktion des Gefühlsausdrucks und der Selbstaussprache des Subjekts festgelegt.²⁰ Die Vermittlung wissenschaftlichen Wissens oder die Auseinandersetzung mit solchem Wissen gehören in dieser Sicht entschieden nicht zu den genuinen Aufgaben und Möglichkeiten der Lyrik. Dementsprechend wird didaktische

¹⁸ Vgl. ebd., S. 170–330.

¹⁹ Vgl. Kapitel 5.

²⁰ Vgl. Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*. Bd. III, in: ders., *Werke*. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 15, Frankfurt a. M. 1996 (4. Aufl.), S. 322: Hegel definiert als Gegenstand von Lyrik „das Subjektive, die innere Welt, das betrachtende, empfindende Gemüt, das, statt zu Handlungen fortzugehen, vielmehr bei sich als Innerlichkeit stehenbleibt und sich deshalb auch das Sichaussprechen des Subjekts zur einzigen Form und zum letzten Ziel nehmen kann“.

Dichtung im 19. Jahrhundert zum poetologisch prekären „genre déclassé“,²¹ auch wenn es – gleichwohl eher von randständigen Autoren – durchaus gepflegt wird.²² „Un poème sur le jeu des échecs, voire sur la plus haute métaphysique, est d’avance condamné“, beklagt etwa Sully Prudhomme zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Ausschluss der Lehrdichtung aus der Dichtung *tout court*.²³

Umgekehrt sind gerade in jüngster Zeit systematische Überlegungen dazu angestellt worden, ob die Lyrik als solche ein spezifisches Verhältnis zu Wissen und Wissenschaften unterhalte – und die Antworten haben eine große Spannweite. So hat Gérard Dessons in einem Aufsatz über „[l]e désavoir du poème“²⁴ die These vertreten, das Gedicht sei durch einen kritischen, negativen Bezug zum Wissen definiert: In einem Gedicht werde vor allem die Sprachfunktion des Sagens (dire‘), nicht die des Benennens (nommer‘) verwirklicht, es sei eine „énonciation globale“²⁵ und als solche nicht reduzierbar auf eine Aussage, ein „énoncé“.²⁶ Damit hänge zusammen, dass Gedichte jegliches positive, auf dem Benennen basierende Wissen kritisch auflösen können. Dieses „désavoir“ sei aber selbst ein spezifischer Modus der Erkenntnis, insofern es indirekt auf die Existenz von etwas Unbenennbarem („l’innommable“) verweise.²⁷ Diese kritische Erkenntnisleistung macht für Dessons die Eigenart der Literatur überhaupt aus,

21 Philippe Chométy/Hugues Marchal, „Poésie scientifique“, in: Alain Montandon/Saulo Neiva (Hrsg.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genf 2014, S. 661–682, hier S. 673. Chométy und Marchal definieren die titelgebende „poésie scientifique“ oder Lehrdichtung als didaktisch im Anspruch, d. h. auf „diffusion“ und „préservation“ von Wissen angelegt.

22 Insofern die didaktische Dichtung im Sinne Chométys und Marchals einerseits mit der Romantik aus dem Fokus der Gattungsdiskussion und der lyrischen Praxis hinausrückt, andererseits ‚Wissenschaft‘ darin in der Regel bloßes Inhaltsphänomen ist, habe ich sie aus meiner Betrachtung ausgeschlossen; unter den Parnassiens käme als Autor, der sich als in dieser Gattung arbeitend versteht, nur Sully Prudhomme in Frage. Zur Situation der didaktischen Dichtung in der deutschen, französischen und englischen Literatur insbesondere in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vgl. Hufnagel/Krämer, „Lyrik, Versepiik und wissenschaftliches Wissen“, S. 3. Die bereits erwähnte Forschergruppe um Hugues Marchal hat ein umfangreiches Korpus an französischer „poésie scientifique“ zusammengestellt (vgl. Hugues Marchal, „L’ambassadeur révoqué: poésie scientifique et diffusion des savoirs au 19^e siècle“, in: *Romantisme*, 144/2009, 2, S. 25–37; vgl. auch die gesammelten Beiträge in Muriel Louâpre/Hugues Marchal/Michel Pierssens [Hrsg.], *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, 2014, URL: <http://www.epistemocritique.org/spip.php?rubrique74>; Stand: 31.05.2016).

23 Sully Prudhomme, *Testament poétique*, Paris 1901, S. 4.

24 Vgl. Gérard Dessons, „Le désavoir du poème: un mode spécifique de connaissance“, in: Thomas Klinkert (Hrsg.), *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800*, Berlin/New York 2008, S. 53–64.

25 Vgl. ebd., vor allem S. 57–58.

26 Ebd., S. 60.

27 Vgl. ebd., vor allem S. 54–58; das Zitat „l’innommable“ auf S. 57.

scheint aber ihm zufolge in der Lyrik besonders deutlich hervorzutreten.²⁸ Insofern ließe sich von Dessons auch eine Verbindung ziehen zu Michel Foucault, der gerade ab dem 19. Jahrhundert und offenkundig primär in der Lyrik – „de Hölderlin à Mallarmé, à Antonin Artaud“ – eine autonome Literatur als „contre-discours“ ausmacht, in unversöhnlicher Abkehr von den Wissensdiskursen und ihren Funktionen.²⁹

Eine Gegenposition scheint Rüdiger Zymner in seinen Überlegungen über „[d]as ‚Wissen‘ der Lyrik“ einzunehmen.³⁰ Lyrik, so hält Zymner zunächst fest, kann „über alles sprechen“, also auch darüber, „was man allgemein in einem gegebenen sozialen und kulturellen Kontext übergreifend [...] für Tatsachen hält“. ³¹ So kann Lyrik „mythisches Wissen ebenso wie historisches, politisches Wissen ebenso wie philosophisches, theologisches und naturwissenschaftliches Wissen heranziehen und es nunmehr lyrisch formatieren.“³² Diese lyrische Formatierung zeichnet sich Zymner zufolge – grundsätzlich oder zumindest in manchen Epochen – dadurch aus, dass sie Wissen „nichtpropositional, nichtargumentativ und ohne Begründungszwang“³³ präsentierte. Zymner wirft ferner die Frage auf, „ob die Lyrik insgesamt, also in allen denkbaren und historisch anzutreffenden Belegfällen [...] ein generisch spezifisches ‚Wissen‘ transportiere“ oder „bereithalte“. ³⁴ Diese Frage könne man „insofern bejahen, als sich alle Lyrik auf Sprache im Allgemeinen richtet“.³⁵

Alle Lyrik (unabhängig davon, welche Themen sie behandelt oder welche ‚Inhalte‘ sie vermittelt) zeigt oder stellt vor Augen – und zwar durch ihre Faktur –, dass Sprache, um mit Wilhelm von Humboldt zu sprechen, ein schöpferisches Organ des Gedankens sei [...].³⁶

²⁸ Vgl. ebd., S. 55 sowie S. 58–64.

²⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 59: Foucault sieht diese Literatur „remontant ainsi de la fonction représentative ou signifiante du langage à cet être brut oublié depuis le XVI^e siècle“. Zu einer Um- und Weiterdeutung von Foucault, die darauf abzielt, seinen Begriff operationabler zu machen, vgl. Rainer Warning, „Poetische Konterdiskursivität: Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault“, in: ders., *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 313–345. Dabei spielt der Bezug auf Lyrik nur eine geringe Rolle.

³⁰ Rüdiger Zymner, „Das ‚Wissen‘ der Lyrik“, in: Michael Bies/Michael Gamper/Ingrid Kleeberg, (Hrsg.), *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*, Göttingen 2013, S. 109–120.

³¹ Ebd., S. 112.

³² Ebd., S. 112–113.

³³ Ebd., S. 114.

³⁴ Ebd., S. 118.

³⁵ Vgl. ebd., S. 119. Zu dem hier vorausgesetzten Lyrikbegriff vgl. ebd., S. 111–112.

³⁶ Ebd., S. 119.

Aus der „Perspektive einer biologisch informierten Literaturwissenschaft“, so Zymner, könnte man „vielleicht auch sagen, dass Lyrik die (vermutlich älteste, früheste bekannte) exosomatische Vergegenständlichung von Wissen über die Möglichkeiten von Sprache“ sei.³⁷

Die Unterschiede zwischen Dessons' und Zymners Antworten auf die Frage, ob die Lyrik als solche ein spezifisches Verhältnis zum Wissen unterhalte, scheinen wesentlich bedingt durch ihre divergierenden sprachphilosophischen und erkenntnistheoretischen Grundannahmen, und man kann vermuten, dass Antworten auf diese allgemeine Frage meist eng an solche Grundannahmen gebunden sind. Ihre Antworten gehen bisweilen mit durchaus starken Einschränkungen dieses Verhältnisses einher, einmal bei Dessons auf die Auflösung von Wissensaussagen durch eine bestimmte Sprechweise, was an Konzeptionen von Lyrik als sprachlicher Selbstreflexion erinnert, zum anderen macht auch Zymner das eigentliche Spezifikum des lyrischen Wissensbezugs in sprachlicher Selbstreflexion aus. Solche Einschränkungen müssen sich am historischen Material erweisen, und daher möchte ich die historisch gewendete Frage stellen, wie und zu welchen Zwecken französische Gedichte des 19. Jahrhunderts wissenschaftliches Wissen lyrisch ‚formatieren‘.

Wie mit dieser zweigliedrigen Formulierung angedeutet ist, lege ich bei meiner Untersuchung zwei miteinander verbundene Leitfragen an parnassische Gedichte an. Zum einen frage ich nach den Funktionen von Wissenschaftsbezügen in Verstexten, also danach, was die lyrische ‚Formatierung‘ wissenschaftlichen Wissens leistet oder leisten soll: ob sie beispielsweise gegenüber dem evozierten wissenschaftlichen Wissen affirmativ oder kritisch Stellung bezieht oder aber primär ‚binnenliterarisch‘ der Entwicklung neuer poetischer Sprechweisen dient. Zum anderen frage ich nach den Vercontextungsmodi, welche die Gedichte ausbilden, unter anderem, um diese Funktionen zu erfüllen.

Unter den Funktionen, die sehr vielfältig ausfallen können, die aber durchaus nicht beliebig sind,³⁸ lege ich angesichts der parnassischen Texte eine besondere Aufmerksamkeit auf die poetologische Dimension des Wissenschaftsbezugs. Dies scheint insbesondere die Differenz zwischen literarischem und wissenschaftlichem Diskurs zu rechtfertigen. Denn, wie Thomas Klinkert im Hinblick auf Wissenschaftsbezüge im Roman festgestellt hat, wenn sich ein Romanautor auf Wissenschaft beziehe, werde er darum natürlich noch nicht zum Wissenschaft-

³⁷ Ebd., S. 120.

³⁸ Zu einem Überblick über solche Funktionen in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts vgl. Hufnagel/ Krämer, „Lyrik, Versepiik und wissenschaftliches Wissen“, S. 10 – 14.

ler – was er tue, sei vielmehr wissenschaftliche „Verfahrensweisen zu zitieren, zu simulieren, sie literarisch zu verarbeiten, und was er erzeugt, ist nicht Erkenntnis [...], sondern eine literarische Form“.³⁹ Insofern eine spezifische *Form* primärer Effekt des Wissenschaftsbezugs ist – hat man diese Form erst einmal erfasst und beschrieben (dies wären die angesprochenen Vertexungsmodi) –, dann gilt es, ihre Implikationen für die Selbstbeschreibung dieser Texte, sprich ihre implizite Poetologie herauszuarbeiten – und mit Wissenschaftsbezügen in explizit poetologischen Texten in Bezug zu setzen.

2.3 Zu systematischen Differenzen im Wissenschaftsbezug von Lyrik und Narrativik

Dessons und Zymner hatten die grundsätzliche Frage aufgeworfen, ob sich eine Spezifik der lyrischen Bezugnahmen auf wissenschaftliches Wissen ausmachen lässt. Man kann versuchen, einen solchen Bezug differentiell zu bestimmen, also durch die Abgrenzung von Wissenschaftsbezügen in anderen Gattungen, vor allem in der Erzählprosa, aber grundsätzlich auch im Drama. Das wäre freilich Gegenstand einer eigenen Untersuchung, nicht zuletzt weil die Wissenschaftsreferenzen in Narrativik und Dramatik ihrerseits sehr vielgestaltig sind. Hier kann ich nur einige Hypothesen skizzieren. Sie sollen den Differenzen zwischen den Bezugnahmen von Lyrik und Narrativik in Gestalt des Romans gelten, da die Zeitgenossen insbesondere diese beiden Gattungen in Konkurrenz zueinander gesehen haben.

Zumindest auf programmatischer Ebene werden im 19. Jahrhundert die Aussageansprüche des Romans mit dem der Wissenschaften vielfach analogisiert, wenn auch auf durchaus unterschiedliche Weise: von der Flankierung der zoologischen Typologie mit einer ‚soziologischen‘ bei Balzac⁴⁰ bis hin zur behaupteten Applikation der experimentellen Methodik auf den Roman bei Zola.⁴¹ Eine,

³⁹ Klinkert, *Epistemologische Fiktionen*, S. 18. Die Unterscheidung der beiden Diskurse liegt bei Klinkert, durch Luhmanns Systemtheorie inspiriert, insbesondere in ihren funktionalen Differenzen begründet.

⁴⁰ Vgl. etwa zur Begründung von Balzacs Romanprojekt Klinkert, *Epistemologische Fiktionen*, S. 131–142, insbesondere S. 133 sowie Winfried Wehle, „Littérature des images. Balzacs Poetik der wissenschaftlichen Imagination“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hrsg.), *Honoré de Balzac*, München 1980, S. 57–81.

⁴¹ Vgl. aus einer vielfältigen Literatur z.B. die knappe Analyse von Zolas Programmschrift *Le roman expérimental* bei Bender, *Kampf der Paradigmen*, S. 207–215 oder Walter Busch, „Claude Bernards *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) und Émile Zolas *Le roman expérimental* (1880) – Strategien und Grenzen naturalistischer Aneignung eines physiologischen

wenn nicht die entscheidende Analogie liegt dabei im Anspruch auf eine wahrheitsgetreue Erfassung der Wirklichkeit, wie er von Programmatikern des Romans seit dem 18. Jahrhundert immer wieder formuliert worden ist. Viele Romanautoren des 19. Jahrhunderts scheinen angenommen zu haben, dass der Roman diesem wissenschaftsähnlichen Anspruch auf Wirklichkeitserfassung dadurch gerecht werde, indem er Erkenntnisse der zeitgenössischen Wissenschaft aufgreife und diese insbesondere zur Plausibilisierung von Plotstrukturen und Handlungsmotivationen der Figuren einsetze.⁴² Wenn die Aufgaben des Romans in Analogie zur unvoreingenommenen Realitätserfassung der Wissenschaft bestimmt wurden, konnte dies aber auch die Funktion erfüllen, die Darstellung gewisser Sujets und Figuren überhaupt erst literaturfähig zu machen: so etwa prominent bei Zola, der sich damit gegen den Vorwurf wehrte, der Naturalismus sei eine „rhétorique de l'ordure“.⁴³

Dass der Bezug auf Wissenschaft im Roman grundlegend dazu dient, ihm erst die Fähigkeit zuzuschreiben, Wirklichkeit zu erfassen, lässt sich argumentativ auch auf einer poetologischen Ebene festmachen, wie dies Andreas Kablitz getan hat. Kablitz konstruiert sein Argument bezeichnenderweise über die Kategorie der Gattung. So vollziehe sich seit der Aristotelischen *Poetik* Mimesis in „etablierten Genera, über deren Legitimität kein Zweifel zu bestehen scheint und die zugleich die Grenzen des Darstellbaren bezeichnen“.⁴⁴ Der Roman gehört in der klassischen Gattungspoetik freilich nicht zu diesen Genera. Da der ‚mimetische An-

Forschungsparadigmas“, in: Raul Calzoni/Massimo Salgaro (Hrsg.), *„Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment“*. *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Göttingen 2010, S. 47–62. Auf eigenwillige Weise hat Barbara Ventarola den Experimentcharakter von Zolas Roman in Theorie und Praxis stark zu machen versucht, vgl. Barbara Ventarola, „Der Experimentroman zwischen Wissenschaft und Romanexperiment. Überlegungen zu einer Neubewertung des Naturalismus Zolas“, in: *Poetica*, 42/2012, S. 277–324 sowie dies., „Die experimentelle Ästhetik Zolas. Zur literarischen Umsetzung eines avancierten Naturalismuskonzepts in *La curée* (1871) und *L'œuvre* (1886)“, in: *Romanische Forschungen*, 123/2011, S. 167–209.

42 Zu dieser Funktionalisierung von Wissenschaftsbezügen vgl. etwa Bender, *Kampf der Paradigmen*, S. 458–465. Bedeutsam ist dabei die Frage, wem gegenüber Plots und Figuren plausibilisiert werden. Im französischen Roman, insbesondere etwa bei Flaubert, scheint die Perspektive eine produktionsästhetische: Mit dem Rekurs auf den aktuellen Wissensstand einer bestimmten Disziplin rechtfertigt der Autor vor sich selbst die Entscheidung für bestimmte Plot- und Figuren-Elemente – er rechtfertigt so die spezifische Form, die er für den gattungspoetisch ‚formlosen‘ Roman wählt.

43 Émile Zola, „Lettre à la jeunesse“, in: *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 1205–1230, hier S. 1223.

44 Andreas Kablitz, „Erklärungsanspruch und Erklärungsdefizit im *Avant-Propos* von Balzacs *Comédie Humaine*“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 99/1989, S. 261–286, insbesondere S. 262–264, hier S. 262.

spruch‘ des Romans nicht durch seine Gattungsform gedeckt ist, integriert er, will er sich auf Wirklichkeit beziehen, Diskursformen, deren Wirklichkeitsbezug außer Frage steht – also solche der Wissenschaft.

Für Versdichtung, sowohl epische als auch lyrische, scheint sich diese Frage des Wirklichkeitsbezugs weniger zu stellen, einerseits aufgrund ihrer poetologischen Verankerung, andererseits, für die Lyrik, sicher auch, weil in der romantischen Poetik des individuellen Selbstausdrucks die Welthaltigkeit der Aussagen des lyrischen Ichs qua seiner Authentizität Kernstück dieser Poetik selbst ist. Umgekehrt sind Verstexte und insbesondere Lyrik – gerade seit jener romantischen Poetik – einem höheren Rechtfertigungsdruck als Prosa ausgesetzt, wenn sie Wissenschaft thematisieren oder Aspekte von Wissenschaftlichkeit aufnehmen. Daher wäre zu vermuten, dass Verstexte eine besonders hohe Selbstreflexivität im Umgang mit dem ‚Fremdkörper‘ Wissenschaft bzw. wissenschaftlichem Wissen aufweisen – eine Selbstreflexivität, die sich in Gattungsexperimenten, in Ironisierungen bestimmter Formen lyrischen Sprechens, etwa romantischen, oder umgekehrt einer ausgestellten Formstrenge oder Traditionalität äußert, die den Fremdkörper integrieren und minimieren soll.

3 Heillose Heterogenität? Der Parnasse als begriffliches Problem

Den Parnasse begrifflich zu fassen, bereitet auf mehreren Ebenen und unter mehreren Blickwinkeln Schwierigkeiten: Er verweigert sich dem Zugriff chronologisch organisierter Literaturgeschichtsschreibung der Lyrik; er sträubt sich aber auch gegenüber systematischen Definitionsversuchen, die den Parnasse als lyrisches Paradigma mit bestimmten Charakteristika, als Merkmalsbündel des lyrischen Diskurses zu fassen versuchen. Letzteres ist ein spezifisches Problem des Parnasse: immer wieder, ja, geradezu topisch, ist die Heterogenität der parnassischen Lyrik beklagt worden, die jeden Definitionsversuch zum Scheitern verurteile. Ersteres hingegen ist ein Problem, das die Literatur nach der Romantik im allgemeinen und die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts im besonderen betrifft.¹

3.1 Der Parnasse als Problem für Epochentheorien: Beschleunigung des Systemwandels im Gefolge der Romantik

„Chronologische Epochenbegriffe sind der Lyrik im 19. Jahrhundert prinzipiell unangemessen.“² – Derart apodiktisch formuliert Stefan Hartung im jüngsten Überblicksartikel zum Parnasse. Diese apodiktische Unduldsamkeit mag auch darin begründet sein, dass immer wieder versucht wird, in der französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts Epochenbildungen vorzunehmen.

¹ Ich habe die Neucharakterisierung des Parnasse, die ich in diesem Kapitel entwickle, zum ersten Mal in meinem Aufsatz „*Positivisme esthétique*“ in Grundzügen skizziert. Erste Überlegungen zu Formen der Objektivierung in der parnassischen Lyrik habe ich in meinem Aufsatz „Entsubjektivierung und Objektivierungsstrategien in der Lyrik der Parnassiens“ formuliert. Ich greife Überlegungen und Formulierungen aus diesen beiden Aufsätzen hier auf, vor allem im vierten Teil des Kapitels, führe sie aus und denke sie weiter (vgl. Henning Hufnagel, „*Positivisme esthétique*. Lyrik und Wissenschaft bei den Parnassiens: Vier Fallstudien“, in: ders./Olav Krämer [Hrsg.], *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015, S. 123–151, v. a. S. 127–132 sowie ders., „Entsubjektivierung und Objektivierungsstrategien in der Lyrik der Parnassiens“, in: Niklas Bender/Steffen Schneider [Hrsg.], *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*, Tübingen 2010, S. 53–71).

² Stefan Hartung, „L’art pour l’art und Parnasse: Antiromantischer Kunstbegriff und Wandel der Lyrikkonzeption bei Parnassiern und Modernen“, in: Heinz Thoma (Hrsg.), *Französische Literatur – 19. Jahrhundert. Lyrik*, Tübingen 2009, S. 175–226, hier S. 183.

Warum erscheint es aber nicht sinnvoll, für dieses Jahrhundert Epochenbildungen vorzunehmen? Nicht, dass es nicht genügend und genügend differente lyrische Ästhetiken gegeben hätte: Hartung selbst führt drei – Romantik, Parnasse und ‚Moderne‘ – auf. Aber es fehlt sozusagen an ‚Bruchstellen‘, weil diese Ästhetiken über weite Strecken gleichzeitig verfügbar waren.³ Das gestehen selbst diejenigen zu, die in den Kategorien von Epochen und damit in zeitlichen Termini denken, wie beispielsweise Claude Millet. In seinem Abschnitt des von Michel Jarrety herausgegebenen Standardwerks *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle* datiert Millet den „Romantisme“ auf die Jahre von 1820 bis 1885, die Lyrik „Autour du Parnasse“ von 1852 bis 1893, und unter der Überschrift „Crise“ setzt er jenes Phänomen von 1869 bis 1897 an, das in der deutschen Romanistik seit Hugo Friedrich als ‚moderne Lyrik‘ firmiert.⁴

Dass es zu einer so schnell aufeinanderfolgenden Herausbildung unterschiedlicher Ästhetiken kommt, führt Klaus W. Hempfer mit Meyer H. Abrams auf den grundlegenden Bruch der Romantik mit dem *imitatio*-Prinzip zurück, das frühere Ästhetiken verband: Dadurch wurde „das Prinzip der Variation von Konventionen durch das Prinzip der Originalität als Bruch mit Konventionen abgelöst“. ⁵ So setzt „mit dem 19. Jahrhundert eine bisher unbekannte Akzeleration der Systemumstrukturierung“ ein, denn nunmehr fungiert „der beständige Systemwandel als Strukturprinzip“⁶ der literarischen Entwicklung. Um die ‚Produkte‘ der gleichzeitig verfügbaren Ästhetiken voneinander zu unterscheiden, verlegt Hempfer die Differenzierung von einer dominant chronologischen Sortierung in die Beschreibung der Textstrukturen und spricht so von lyrischen ‚Paradigmen‘ als differentiell bestimmten „System[en] von Vertextungsnormen“. ⁷ Die einzelnen Texte sind dabei als – mehr oder minder umfassende – Realisierungen dieser Systeme und ihrer Normen zu begreifen, die Normen selbst als eine abstrahierte, quasi idealtypische Rekonstruktion.

Stefan Hartung setzt für die Verfügbarkeit dieser Paradigmen durchaus ähnliche Zeiträume an, die Millet für seine ‚Epochen‘ angeführt hatte, nämlich

3 Vgl. ebd.

4 Dass Millet in zeitlichen Termini denkt, lässt sich insbesondere an seinen Formulierungen zu Beginn und Schluss der einzelnen Unterkapitel ablesen, vgl. Claude Millet, „Cinquième partie (1820 – 1898)“, in: Michel Jarrety (Hrsg.), *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris 1997, S. 315 – 400, z. B. S. 345, S. 359.

5 Klaus W. Hempfer, „Die Kopräsenz des Differenten und Mallarmés frühe Lyrik“, in: Rainer Warning/Winfried Wehle (Hrsg.), *Fin de siècle*, München 2002, S. 73 – 88, hier S. 73.

6 Ebd.

7 Klaus W. Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, in: Titus Heydenreich/Eberhard Leube/Ludwig Schrader (Hrsg.), *Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik*, Tübingen 1993, S. 69 – 91, hier S. 73.

ungefähr 1810 bis 1890 für die Romantik, 1836 bis 1914 für den Parnasse und 1857 bis 1918 für die moderne Lyrik. Über die Ausdehnung dieser Zeiträume ließe sich trefflich streiten,⁸ aber viel dringender scheint die Frage, ob mit dieser anderen Theoretisierung nur ein konsistenteres Theoriedesign oder auch ein Erkenntnisgewinn im Hinblick auf die Texte selbst erzielt wird. Man kann letzteres klar bejahen. Indem die Texte so nicht mehr unter den Vorzeichen eines ‚schon‘ oder ‚noch‘ betrachtet werden, sondern unter denen eines ‚entweder – oder‘ oder gar ‚sowohl – als auch‘ – dazu gleich noch –, wird der Betrachtung der Texte eine versteckte Teleologie ausgetrieben. Hempfer macht dies nicht explizit, aber er scheint darauf hinzudeuten, indem er die Formel einer ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ verwirft zugunsten der Beschreibung der Situation der französischen Lyrik ab 1850 als einer „Kopräsenz des Differenten“.⁹ Überdies werden die Texte präziser beschreibbar, insofern sie von der Einordnung ihrer Autoren als ‚Romantikern‘, ‚Parnassiens‘ oder ‚Modernen‘ absehen lässt: So lässt sich das Phänomen beschreiben, dass „ein und derselbe Autor in unterschiedlichen Gedichtbänden, aber auch in ein und derselben Sammlung, unterschiedliche Paradigmen lyrischer Vertextung realisieren kann“.¹⁰ Die ‚Kopräsenz des Differenten‘ bezieht sich also auch auf die innere Verfasstheit des Werkes einzelner Autoren, ja, sogar auf die Struktur eines einzelnen Gedichts. Hartung macht die Präsenz mehrerer Paradigmen sogar in ein- und demselben Text Baudelaires aus,¹¹ und Hempfer führt als Beispiel die *Poésies* Rimbauds an, in denen Texte, die dem romantischen Paradigma folgen, neben solchen stehen, die den parnassischen Normen folgen – während andere Gedichte diese Paradigmen wiederum parodieren und dekonstruieren.¹²

8 Während es einleuchtend scheint, den Beginn der Verfügbarkeit des Paradigmas der modernen Lyrik 1857, mit der Publikation der *Fleurs du mal*, und nicht erst 1869, mit der Publikation von Baudelaires *Petits poèmes en prose*, beginnen zu lassen, ist fraglich, wieso sie mit dem Ende des ersten Weltkriegs zu Ende gehen soll – oder würde Hartung beispielsweise Paul Valéry mit seinen *Charmes* (1922) nicht unter den modernen Lyrikern einordnen, zu denen Friedrich ihn hingegen rechnet (vgl. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956, *passim*)?

9 Hempfer, „Die Kopräsenz des Differenten“, S. 74.

10 Ebd., S. 73.

11 Vgl. Hartung, „L’art pour l’art und Parnasse“, S. 184.

12 Hempfer, „Die Kopräsenz des Differenten“, S. 74.

3.2 Der Parnasse als Problem für Paradigmentheorien: Heterogenität

Doch auch die Theoretisierungen, die den Parnasse als ein Vertexparadigma zu fassen versuchen, tun sich schwer mit einer – paradoxen – Charakteristik dieser Lyrik, die unter dem Adjektiv „parnassien“ firmiert: ihrer Heterogenität. Diese Heterogenität war schon den Zeitgenossen bewusst; sie deutet sich auch in einer Selbstaussage Théodore de Banvilles an. Gleichsam als begleitende Werbung zur Veröffentlichung der ersten Anthologie des *Parnasse contemporain* veröffentlicht Banville 1866 einen offenen Brief in der *Revue du XIX^e siècle* und beschließt sie mit einer Charakterisierung ihrer Texte: „nous allons voir se développer et grandir une école de poésie à la fois savante, artiste, inspirée, préoccupée de réalité et d'idéal“.¹³ – Diese Charakterisierung ist dank ihrer gegensätzlichen Adjektive freilich derart global, dass sie an diesen Texten letztlich kaum etwas anders als ihre Heterogenität hervorhebt.

Vor dieser Heterogenität scheint Luc Decaunes, der Herausgeber einer Anthologie von Lyrik des Parnasse, schließlich begrifflich zu kapitulieren:

[...] il va de soi qu le trésor essentiel du Parnasse est dans ses poètes mêmes, si divers, si différents, parfois si opposés les uns aux autres. Et qu'aucune définition, aucune analyse linguistique ou sociologique ne saurait en rendre compte.¹⁴

Diese Heterogenität ist ein Topos – und ein ungelöstes Problem – der Parnasse-Forschung. Sie betont zum Beispiel auch Claude Millet, der den Parnasse als eine „mouvance floue“ mit einer „cohérence bien floue“ charakterisiert, die durch den „culte du beau vers“ gestiftet werde, und er unterstreicht dies noch einmal, indem er die zahlreichen Bezeichnungen aufruft, die zeitgenössisch mit der Bezeichnung „Parnassien“ konkurrieren.¹⁵

Stefan Hartung versucht die Heterogenität durch ein Phasenmodell zu entschärfen, innerhalb dessen er zusätzlich ‚Unterdiskurse‘ des parnassischen Paradigmas unterscheidet – ohne allerdings auszuführen, wie diese Unterdiskurse sich in einen übergeordneten Begriff vom Parnasse integrieren.¹⁶ Sie scheinen es allenfalls durch eine Antiromantik zu tun, die auf die Ablehnung des romantischen Inspirationskonzepts und damit auf eine Konzeption von Dichtung als

¹³ Théodore de Banville, „Les poètes nouveaux“ [10.1866], in: Yann Mortelette (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 53–59, hier S. 59.

¹⁴ Luc Decaunes (Hrsg.), *La poésie parnassienne de Gautier à Rimbaud*, Paris 1977, S. 35.

¹⁵ Millet, „Cinquième partie (1820–1898)“, S. 348–349.

¹⁶ Vgl. Hartung, „L'art pour l'art und Parnasse“, S. 181–182.

kalkuliertes Kunstwerk hinausläuft, ein Aspekt, dem sich Millets Formel vom „culte du beau vers“ annähern ließe.

Da sich die Heterogenität der Texte einem aussagekräftigen gemeinsamen Nenner tendenziell zu verweigern scheint, ist versucht worden, mit dem Phänomen des Parnasse literatursoziologisch inspiriert über die Autoren definitorisch zu Rande zu kommen. Hier wird also noch einmal ein drittes begriffliches Instrumentarium in Stellung gebracht, mit dem die textuellen Charakteristika des Parnasse jedoch allenfalls indirekt erfassbar werden. So hat Yann Mortelette von einem „point de vue socio-historique“¹⁷ aus versucht, eine „Physionomie de l'école parnassienne“ zu erstellen – so der Titel der Konklusion seiner *Histoire du Parnasse*. Physiognomie ist hier durchaus auch wörtlich zu verstehen: Es geht ihm um eine Bestimmung der ‚Mitglieder‘ des Parnasse, auch wenn er sich an anderer Stelle dagegen verwahrt, eine definitive Liste der Parnassiens zu erstellen.¹⁸ Über eine strenge historische Phasenbildung postuliert Mortelette sogar eine Einheitlichkeit des Parnasse:

Le Parnasse a été une école poétique possédant une unité esthétique et socio-culturelle. [...] son étude historique met en évidence l'existence d'un groupe socio-culturel précis et [...] l'analyse de l'esthétique parnassienne révèle des caractéristiques communes.¹⁹

Mortelette will also kein „critère unique“ zur Definition des Parnasse anführen; er möchte „motifs socioculturels aussi bien qu'esthétiques“ miteinander kombinieren.²⁰ Doch wenn er für die oben aufgerufene parnassische Ästhetik eine „unité“ in der „variété“ feststellt,²¹ ist diese Einheit jedoch letztlich durch die Autoren gegeben, die Mortelette ‚soziohistorisch‘ als die Autoren des Parnasse identifiziert hat. Denn die vier „tendances majeures“, die er innerhalb des Parnasse benennt, sind thematischer Art. Mortelette nennt, den „exotisme spatial et temporel“; die humoristische „tendance fantaisiste“, die „peinture de la vie moderne“ im Pittoresken von Genreszenen und schließlich eine „tendance à l'abstraction philosophique“.²² Diese Tendenzen stehen in keinem – hierarchischen oder logischen – Zusammenhang miteinander: Sie bezeugen denn auch die „variété“ und werden verbunden alleine dadurch, dass sich mehrere ‚Tendenzen‘ bei dem gleichen Autor finden können. Allerdings sind diese thematischen Ten-

¹⁷ So Mortelettes Charakterisierung der eigenen Methode (Yann Mortelette, „Préface“, in: ders. [Hrsg.], *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 7–39, hier S. 32).

¹⁸ Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris 2005, S. 481, S. 482.

¹⁹ Ebd., S. 481 und S. 483.

²⁰ Mortelette, „Préface“, S. 36.

²¹ Mortelette, *Histoire du Parnasse*, S. 483.

²² Ebd., S. 484.

denzen auch keinesfalls (alle) Parnasse-spezifisch, abgesehen davon, dass sich auf diese Weise auch ‚romantische‘ Tendenzen bei einem Autor finden könnten.

Ähnliche Kritik trifft auch die in mehreren Punkten abweichende Bestimmung des Parnasse, die Mortelette im Vorwort zu seiner sehr verdienstvollen Anthologie zeitgenössischer literaturkritischer Texte zum Parnasse, *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, unternimmt. Im Gegensatz zu den weit gefassten, unscharf bleibenden, selbst der Definition bedürftigen Termini für die ästhetischen Tendenzen²³ sind die literatursoziologischen Kriterien, die er in Ergänzung der poetologischen anführt, aussagekräftiger: Der Verleger Lemerre, bei dem die Bände der Parnassiens von Leconte de Lisles bis Sully Prudhomme erschienen, sei ein einheitsstiftendes Prinzip für das Gruppenbewusstsein gewesen; die Anthologie des *Parnasse contemporain*, so heterogen die versammelten Gedichte auch seien, präge doch eine einigende Logik der Ausschließung, und Leconte de Lisle sei von allen Parnassiens als „chef“, als Haupt der Gruppe, anerkannt worden.²⁴

Die Einschätzung, dass die literatursoziologischen Elemente Mortelettes zur Definition des Parnasse prägnanter sind als seine poetologischen, mag sich auch durch folgende Tatsache bestätigt sehen: Mortelettes Geschichte des Parnasse fußt auf einer *thèse*; es reproduziert auch deren Gliederung und nimmt alle deren Teile auf – bis auf den letzten, welcher der „esthétique parnassienne“ gewidmet ist.²⁵

Das Problem Mortelettes bei der Definition der ‚Ästhetik des Parnasse‘ scheint zu sein, dass er sie an Autoren bindet – womit sich also das Element, das die Lösung des Problems der Heterogenität versprach, als Teil des Problems herausstellt. Hempfer will hingegen bei der Definition von den Autoren absehen – ein Autor soll sich ja des Parnasse-Paradigmas bedienen können, aber daneben auch anderer Paradigmen; er muss also, in Hempfers Worten, nicht *in toto* Parnassien sein. Hempfer schickt sich an, die ‚Ästhetik des Parnasse‘ direkt aus den Texten zu

23 Statt der vier thematischen Tendenzen nennt Mortelette nun Elemente auf unterschiedlichen Ebenen. Der Parnasse stehe ‚im Zeichen‘ von „l’art pour l’art“, „perfection de la forme“ und der „maîtrise du romantisme intérieur“, ferner der „impersonnalité“, und des „exotisme à tendance ethnographique“ (Mortelette, „Préface“, S. 37). Diese Elemente erinnern an die „kumulativ-aufzählenden Definitionen“ etwa Luc Decaunes, die Stefan Hartung bereits kritisiert hat (vgl. Stefan Hartung, *Parnasse und Moderne. Théodore de Banvilles Odes Funambulesques (1857). Parnassdichtung als Ästhetik des Heterogenen*, Stuttgart 1997, S. 31).

24 Mortelette, „Préface“, S. 37–38.

25 Die Gliederung und den Inhalt seiner *thèse* stellt Mortelette im *Bulletin d’études parnassiennes et symbolistes* vor (vgl. Yann Mortelette, „Histoire du Parnasse“, in: *Bulletin d’études parnassiennes et symbolistes*, 32/2004, S. 3–27).

gewinnen – in Differenz zu Vertextungsverfahren, die typisch für die Romantik einerseits oder die moderne Lyrik andererseits sind.²⁶

Damit abstrahiert Hempfer zumindest vorderhand von einem historischen Parnasse-Begriff – der extensional, über eine historische Selbstzuschreibung, etwa durch Veröffentlichung in besagter Anthologie oder Zuschreibung durch die Zeitgenossen funktionieren würde –; er ersetzt ihn durch einen systematisch-abstrakten, der intensional, als ein Set von Vertextungsnormen, bestimmt ist.²⁷ Und er unterscheidet, wie gesagt, dieses Normensystem von seinen Realisierungsformen in den einzelnen, konkreten Texten. Doch stößt auch dieses Modell an Grenzen, selbst wenn Hempfer es in hohem Grade rezeptionshistorisch absichert.

Hempfer knüpft mit der Theoretisierung von Romantik, Parnasse und Moderne als lyrischen Vertextungsparadigmen an seine Überlegungen zur Lyrik der Renaissance an, in der er ebenfalls mehrere unterschiedliche lyrische Paradigmen nebeneinander ausmacht. Sie liegen dort in unterschiedlichen Liebeskonzeptionen – petrarkistisch, platonistisch, antik-hedonistisch – begründet. Diese Paradigmen sind jeweils für die „Diskursgemeinschaft“ insgesamt“ zu „unterschiedliche[n] Zielsetzungen aktualisierbar und normativ grundsätzlich akzeptiert“.²⁸ Hempfer macht den Unterschied zwischen der Renaissancelyrik und der Lyrik des 19. Jahrhunderts daran fest, dass die unterschiedlichen Paradigmen nun nicht mehr von der Diskursgemeinschaft der lyrischen Autoren insgesamt genutzt und anerkannt würden, sondern sich „zeitgleich partielle Diskursgemeinschaften herausbilden, die sich über wesentlich verschiedene Ästhetiken ausdifferenzieren“.²⁹ Damit scheint er letztlich jedoch genau das Element wieder zu kassieren, das ihm den Ausweg aus dem Problem der Heterogenität des Parnasse bieten sollte, namentlich die Trennung zwischen Autor (bzw. dessen Gesamtwerk) und seinen Texten in ihrer Charakterisierung als romantisch, parnassisch oder modern. Denn Hempfer will seine Konzeption auch nicht so verstanden wissen, dass ein Autor ein anderes Paradigma als jenes, das er dominant verwendet, nur parodistisch oder dekonstruierend benutzen könnte. Würde er also zwischen den Paradigmen nur in einer Frühphase wechseln, bis er seine eigene ‚poetische Persönlichkeit‘ gefunden hat? Wäre etwa der frühe Mallarmé parnassisch, ehe er

²⁶ Vgl. Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, S. 74.

²⁷ Vgl. zu den Begriffen extensional und intensional ebd., S. 72.

²⁸ Hempfer, „Die Kopräsenz des Differenten“, S. 75; vgl. Klaus W. Hempfer, „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel. Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)“, in: Michael Titzmann (Hrsg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen 1991, S. 7–43.

²⁹ Hempfer, „Die Kopräsenz des Differenten“, S. 75,

modern würde? Wechselte Rimbaud nur aus Unsicherheit zwischen dem romantischen und dem parnassischen Paradigma? Rimbauds Verwendung dieser Paradigmen hatte Hempfer ja als Beispiel verwendet.

Doch ist dies nicht die einzige Schwierigkeit. Hempfer arbeitet ein Set von fünf interdependenten bzw. interferenten Konstituenten heraus, die Charakteristika formal-struktureller Art benennen. Im einzelnen sind dies Entsubjektivierung – als Tilgung eines Erfahrungs- bzw. Erlebenssubjekts und denen ihm zugeordneten Deiktika aus dem Text –, die „Dominanz der referentiellen Sprachfunktion als Deskription und/oder Narration“, die „Rarefizierung des Objekts der Darstellung“ – sei es durch entlegene mythologische Gegenstände oder durch die Darstellung nicht von Wirklichkeit, sondern bereits im Kunstwerk gestalteter Wirklichkeit –, viertens die „Metrik als Ikon des rarefizierten Objekts“ – die Betonung formaler Virtuosität – und schließlich Rezeptionerschwernis und „problematisierte Mimesis“.³⁰ Zunächst scheint dieses Modell so offen gebaut zu sein, um die Heterogenität des Parnasse erfassen zu können. Insbesondere Hartung interpretiert das Modell so, dass „nicht jedes dieser Merkmale in jedem Text vorkommen muß und unterschiedliche Hierarchisierungen möglich sind“.³¹ Hempfer selbst erläutert diese Flexibilität, indem er die sogenannten vier ‚Väter des Parnasse‘³² nebeneinanderstellt. Deren besondere Rolle im Parnasse wird im übrigen durch die prominente Stelle unterstrichen, an der sie in der ersten Ausgabe des *Parnasse contemporain* vertreten sind³³ – dies nur als ein Beispiel dafür, wie Hempfer seinen abstrakten Begriff historisch absichert:

Für die bereits in der zeitgenössischen Rezeption konstatierte Differenz zwischen der ‚Manier‘ einzelner Dichter wie Gautier, Banville, Leconte de Lisle oder Baudelaire lassen sich prinzipiell zwei Erklärungsmöglichkeiten konzipieren: Die Differenz kann einmal resultieren aus der Realisation unterschiedlicher Komponenten des parnassischen Paradigmas, und sie kann zum anderen resultieren aus der unterschiedlichen Realisation von Komponenten unterschiedlicher Paradigmen. Selbstverständlich kann ein Text, eine Sammlung oder das Gesamtwerk eines Autors das Paradigma in umfassender Weise realisieren – dies dürfte am

30 Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, S. 78, S. 81, S. 83, S. 86, S. 89. Letzteres Element wird schließlich dominant, ich gehe weiter unten darauf ein.

31 Hartung, *Parnasse und Moderne*, S. 31.

32 Vgl. Hartung, „L’art pour l’art und Parnasse“, S. 176. Hartung ergänzend, ist anzumerken, dass diese Formel und ihr Erfolg wohl zum Teil auf Albert Thibaudet zurückgeht, der die vier als die „tétrarques du Parnasse“ bezeichnet (Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris 1936, S. 314).

33 Vgl. Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, S. 73. Der *Parnasse contemporain* erschien zuerst in achtzehn ‚Lieferungen‘, sprich Einzelheften; Gautier und Banville sind in der ersten Lieferung vertreten, Leconte de Lisle nimmt allein die ganze zweite Lieferung ein, Baudelaire die fünfte (vgl. Mortelette, *Histoire du Parnasse*, S. 177–178).

deutlichsten von Heredias *Les Trophées* gelten – , nur muß dies nicht der Fall sein. Umgekehrt basiert die Identität des Paradigmas nicht darauf, daß es alle Aspekte aller aus welchen Gründen auch immer als ‚parnassisch‘ eingestufte Werke oder Autoren abdeckt, sondern auf seiner Differenz zu anderen Paradigmen.³⁴

Die parnassischen Einzeltexte sind also als Realisationen bzw. ‚Aktualisierungen‘ eines Systems von Vertextungsnormen zu betrachten – Aktualisierungen, die dieses System jeweils auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichem Grade realisieren. Die Frage, ab welchem Grade ein Gedicht dann als ‚parnassisch‘ oder vielmehr ‚typisch parnassisch‘ zu bezeichnen wäre, lässt Hempfer indessen offen. Auch, ob es eine sozusagen unverzichtbare Konstituente gäbe. Eine implizite Antwort ließe sich indessen in der Richtung sehen, die seine Forschungen zum Parnasse in der Folge genommen haben: Hempfer fokussiert mehr und mehr die – als Teilaspekt der fünften Konstituente genannte – Problematisierung von Mimesis als Mediatisierung von Mimesis.³⁵ So beschreibt er denn auch den Parnasse nunmehr als lyrisches Paradigma, „dessen Eigenständigkeit sich wesentlich über eine spezifische Ausprägung der Mimesis-Relation bestimmt“.³⁶

Diese Zuspitzung bedingt eine Konzentration auf Gedichte, die Kunstwerke thematisieren, und damit auf das Verfahren der *transposition d'art*, wie es bereits zeitgenössisch, prominent von Gautier, bezeichnet wurde.³⁷ Keine Frage: die

34 Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, S. 75.

35 Davon legen etwa folgende Titel Zeugnis ab: Klaus W. Hempfer, „*Transposition d'art* und die Problematisierung der Mimesis in der Parnasse-Lyrik“, in: Winfried Engler (Hrsg.), *Frankreich an der Freien Universität. Geschichte und Aktualität*, Stuttgart 1997, S. 171–196 sowie der Sammelband Klaus W. Hempfer (Hrsg.), *Jenseits der Mimesis. Parnassische „transposition d'art“ und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2000 und dessen Beiträge, vgl. daneben auch Oliver Wieser, „Intermedialität und Rezeptionerschwernis im Parnasse. Artefaktmetaphorik als Realisation und Transgression expliziter Poetologie“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 114/2004, S. 41–68. Andreas Mahler hat diese Stoßrichtung aufgegriffen und noch einmal zugespitzt (vgl. Andreas Mahler, „Sprache – Mimesis – Diskurs. Die Vexiertexte des Parnasse als Paradigma anti-mimetischer Sprachrevolution“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 116/2006, S. 34–47).

36 Klaus W. Hempfer, „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.), *Jenseits der Mimesis. Parnassische „transposition d'art“ und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2000, S. 7–8, hier S. 7.

37 Das Verfahren der *transposition d'art* hat zwei Ausprägungen: erstens die „Übertragung eines Kunstwerks in ein anderes künstlerisches Medium“ (Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, S. 84) und die Beschreibung des Kunstwerks in den Begriffen dieses anderen Mediums. So wird etwa „poème de pierre“ statt ‚Skulptur‘ gesetzt, wie es beispielsweise Banville tut (Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, Bd. 1, Peter S. Hambly [Hrsg.], Paris 2000, S. 225). Zweitens ist mit *transposition d'art* die Beschreibung eines lebensweltlichen Objekts oder einer Person als eines Kunstwerks bzw. deren Überführung in ein Kunstwerk gemeint: dargestellt wird

Problematisierung von Mimesis ist einer der wesentlichen Aspekte der Parnasse-Lyrik, und die Kunstwerk-Texte stellen ein bedeutsames thematisches Korpus innerhalb der parnassischen Lyrik da, aber es ist eben nur eines unter anderen – als ein weiteres wäre etwa das Korpus von Gedichten mythologischer Thematik oder das Korpus von Leconte de Lisle's Tiergedichten zu nennen. Die Mimesis-problematisierende Zuspitzung bedingt weiterhin eine Konzentration auf Théophile Gautier – zulasten anderer Figuren des Parnasse. Damit wird deutlich, dass bei der Rekonstruktion der Konstituenten des Parnasse-Paradigmas Autoren – als *Musterautoren* – letztlich doch eine wichtige Rolle spielen.³⁸ Sie sind zwar, wie oben angedeutet, durch die zeitgenössische Rezeption abgesichert, wenn etwa Leconte de Lisle immer wieder und in ganz unterschiedlichen Quellen als „chef de file“ apostrophiert wird – in Mortelettes Definitionsversuch war Leconte de Lisle's Anerkennung als „maître“ ja sogar ein Kriterium für die Zugehörigkeit eines Autors zum Parnasse.³⁹ Aber gerade bei Leconte de Lisle findet man jene Problematisierung von Mimesis nur in geringem Maße, die Hempfer nun als zentrales Konstituens des Parnasse stark macht. Bezieht Hempfer in seinem ersten Aufsatz, den „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, noch zahlreiche Autoren in die Explikation mit ein, entwickelt er diese Konstituenten jedoch bereits in der paradigmatischen Interpretation eines Texts von Gautier – und diese Konzentration auf Gautier setzt sich in dem programmatischen Aufsatz „*Transposition d'art* und die Problematisierung der Mimesis in der Parnasse-Lyrik“ konsequent fort.⁴⁰

Dass Leconte de Lisle quersteht zu dieser Mimesis-zentrierten Konzeptualisierung des Parnasse, ist im übrigen eines der Ergebnisse der umfangreichen Studie von Anne Hofmann zum Parnasse-Begriff: Hofmann stellt ein „Schisma“ zwischen den Bezugsautoren des *Parnasse*, Gautier und Leconte de Lisle“ fest, das

nicht einfach Wirklichkeit, sondern bereits „ästhetisierte Wirklichkeit“ (Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, S. 84 vgl. auch Hempfer, „*Transposition d'art* und die Problematisierung der Mimesis in der Parnasse-Lyrik“, S. 179–184 sowie Stefan Hartung, „Kunstautonome Ästhetik – parnassische Mediatisierung. Der Spielraum der *transposition d'art* am Beispiel fünf komplexer Texte“, in: Klaus W. Hempfer [Hrsg.], *Jenseits der Mimesis. Parnassische „transposition d'art“ und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2000, S. 9–41, hier S. 19).

38 Vgl. Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, S. 73: „Wenn Autoren wie Gautier, Banville, Leconte de Lisle und, in eingeschränkterem Maße, auch Baudelaire Modellcharakter zukommt, dann sind auch und gerade die Werke dieser Autoren für eine Konstruktion des parnassischen Paradigmas heranzuziehen“.

39 Vgl. dazu auch Kapitel 4.2.

40 Vgl. Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, S. 75–91; Hempfer, „*Transposition d'art* und die Problematisierung der Mimesis in der Parnasse-Lyrik“.

auch einigen der Zeitgenossen bereits bewusst gewesen sei.⁴¹ Hofmann unterstreicht: „Leconte de Lisle macht die transmimetische Wende [Gautiers] in seiner Dichtungstheorie [...] nicht mit.“⁴² Der Graben, der in Hofmanns Rekonstruktion der zeitgenössischen Debatte die „Systemgrenze zwischen Leconte de Lisle einerseits und Gautier und Banville andererseits“ markiert, ist sogar so tief, stellt sie fest, dass er die gesamte Konstruktion eines Mimesis-problematisierenden Parnasse-Paradigmas bedroht – dass er „das Konstrukt eines parnassischen Paradigmas unter den von uns festgesetzten Bedingungen sprengen würde“.⁴³

Stefan Hartung macht seinerseits eine ‚Ausdifferenzierung‘ des Parnasse in zwei ‚Unterdiskurse‘ entlang der Trennungslinie des von Anne Hofmann analysierten ‚Schismas‘ aus – einerseits eine „‚fantaisistische‘ Gautier-Banville-Manier und eine ‚impassible‘ Leconte-Nachfolge“ andererseits.⁴⁴ Wenn er aber gleich im Anschluss feststellt, dass „die Publikumserwartung zunehmend von Leconte de Lisle Konzeption der *impassibilité*“⁴⁵ bestimmt worden sei – sprich Leconte de Lisle zeitgenössisch zum dominanten Musterautor aufgerückt ist –, dann scheint

41 Anne Hofmann, *Parnassische Theoriebildung und romantische Tradition. Mimesis im Fokus der ästhetischen Diskussion und die ‚Konkurrenz‘ der Paradigmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Bestimmung des Parnasse-Begriffs aus dem Selbstverständnis der Epoche*, Stuttgart 2001, S. 302. Es handelt sich bei diesem Buch um die Druckfassung einer von Klaus W. Hempfer betreuten Dissertation, die darauf zielt, den Parnasse-Begriff rezeptionshistorisch zu rekonstruieren. So sollen die Komponenten von Hempfers Modell eine „erweiterte methodische Absicherung durch die systematische Rekonstruktion des zeitgenössischen Kontextes“ erfahren (ebd., S. 24).

42 Ebd., S. 296. Die Rede Hofmanns von der „Dichtungstheorie“ rührt daher, dass sie in ihrer Arbeit, wie angedeutet, poetologische und literaturkritische Texte fokussiert, doch nicht die Lyrik selbst, die jene Texte beschreiben. Die Aussage gilt aber gleichfalls von den Gedichten.

43 Ebd., S. 123, vgl. auch S. 305. Durch diese ‚Systemgrenze‘ zwischen den ‚Unterdiskursen‘ sieht Steve Murphy – freilich ohne diese Termini zu verwenden – ebenfalls andere Parnasse-Konzeptionen ‚gesprengt‘, nämlich solche, die auf Leconte de Lisle und das Konzept der „impassibilité“ zentriert sind, namentlich die Konzeption Laurence Campas (vgl. Laurence Campa, *Parnasse, symbolisme, esprit nouveau*, Paris 1998, S. 14–15; sie geht wohl zurück auf Maurice Souriau, *Histoire du Parnasse*, Paris 1929, vgl. Steve Murphy, „Versifications ‚parnassiennes‘(?)“, in: *Romantisme*, 140/2008, 2, S. 67–84). Murphy macht die ‚Polyphonie‘ des Parnasse stark (vgl. ebd., S. 80) und betont die ‚fantaisistische‘-humorvolle Banville-Linie. Indem er sich auf die Analyse der Verstechnik konzentriert, zielt er schließlich darauf, einen ‚Bruch‘ zwischen Parnasse und Romantik zu negieren (vgl. ebd., S. 82). Wenn für Murphy auf diese Weise auch Mallarmé und Verlaine am Ende ungebrochen zu Parnassiens werden und umgekehrt Leconte de Lisle, Banville und Gautier zu ‚zweiten Romantikern‘, gemäß Rimbauds „Lettre du Voyant“ vom 15. Mai 1871 (vgl. ebd., S. 69), – dann verliert bei Murphy die Bezeichnung ‚Parnassien‘ jeden Inhalt. Ganz unbeabsichtigt scheint das nicht zu sein.

44 Vgl. Hartung, „L’art pour l’art und Parnasse“, S. 182.

45 Ebd.

es umso angeratener, Hempfers Modell weiterzuentwickeln: Die Konzeption des Parnasse als Mimesis-problematisierend erscheint erstens zu monolithisch – und zweitens fokussiert sie den zeitgenössisch weniger profilierten Musterautor. Meine Theoretisierung zielt denn auch explizit auf die Erfassung der Heterogenität der Parnasse-Lyrik – und auf die Erfassung Leconte de Lises. Insbesondere durch die letztere Neufokussierung rückt erstens die Frage der grundlegenden Kategorien der antiromantischen Poetik des Parnasse in den Vordergrund,⁴⁶ zweitens – und damit verbunden – die Frage nach dem Wissenschaftsbezug der parnassischen Dichtung.

3.3 Parnasse und Wissenschaftsbezug: Zum Forschungsstand

Wenn in der Forschung Wissenschaft im Zusammenhang mit dem Parnasse bislang genannt worden ist, dann zumeist als diskursive Begleiterscheinung, zeitgenössische Einflussgröße und Korrespondenzphänomen, das sich in erster Linie auf der inhaltlichen und thematischen Ebene niederschlägt. Yann Mortelette beispielsweise spricht von den Entwicklungen in den verschiedenen Wissenschaften, von den Altertumswissenschaften bis zur Biologie, als „influences conjonctuelles“.⁴⁷ In der vorliegenden Untersuchung wird Wissenschaft hingegen als Phänomen betrachtet, das zu den poetologischen Grundlagen des Parnasse führt – ohne dass deshalb die Heterogenität des Parnasse eskamotiert werden soll.

Wenn Mortelette Wissenschaft als Einflussfaktor charakterisiert, so ist ein anderer solcher Faktor, den er auf derselben Ebene ansiedelt, die scheiternde Revolution von 1848. An der ‚Großflächigkeit‘ seiner Beschreibung wird deutlich, dass Wissenschaft in Mortelettes Parnasse-Konzept also kein allzu hoher definitorischer Wert zukommt. In Wolfgang Asholts Gesamtdarstellung der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts „korrespondiert“ die Entwicklung des Positivismus, der Philologien und vergleichenden Religionswissenschaft der „Neigung der Parnassiens zur Antike“.⁴⁸ Als korrespondierende Begleiterschei-

⁴⁶ Vgl. dazu Kapitel 4.2. Ich untersuche dort, was Leconte de Lisle parnassisch als Gegenstand und Rechtfertigungsgrund für Dichtung an die Stelle des subjektiven Selbstaussdrucks der Romantik setzt.

⁴⁷ Mortelette, *Histoire du Parnasse*, S. 121.

⁴⁸ Wolfgang Asholt, *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 2006, S. 184.

nung erfasst auch Pierre Martino in seinem vielzitierten Bändchen die Wissenschaft,⁴⁹ ebenso Hans Ludwig Scheel.⁵⁰

Dem Bezug auf verschiedene wissenschaftliche Disziplinen und ihre Gegenstände in Leconte de Lisle Gedichten widmet schließlich in jüngerer Zeit Caroline De Mulder ein umfangreiches Kapitel in ihrer Untersuchung *Leconte de Lisle, entre utopie et république*. Indessen befragt sie diesen Bezug nur im Hinblick auf den Teilaspekt, inwiefern die Wissenschaften in diesen Gedichten als ideologisches Repertoire in einem politischen, nämlich republikanisch-antiklerikalen Kampf dienen: „Ce chapitre n’a pas l’ambition d’épuiser la question de la science chez Leconte de Lisle. Question qui, dans le cadre de notre recherche, n’a d’ailleurs d’intérêt que dans la mesure où la science fait fonction d’arme de combat“.⁵¹ Dies sind vor allem die Anthropologie, Urgeschichte und Religionsgeschichte, wie De Mulder deutlich macht.⁵² Wenn De Mulder den – bei ihr rein inhaltlich gefassten – Wissenschaftsbezug auch als ein antiromantisches Element bei Leconte de Lisle erkennt, bleibt diese Einsicht in ihrer Studie ohne weiteren Zusammenhang. Die Frage, wie sich diese Charakteristik zum Parnasse als solchem verhält, liegt ohnehin jenseits ihres Erkenntnisinteresses. Im übrigen beschränkt sich De Mulder auch zumeist darauf, motivliche Anleihen und Übernahmen kenntlich zu machen. Ein Rezensent hat ihre Vorgehensweise denn auch treffend als „more expository than interpretative“ charakterisiert.⁵³ In einem anderen Beitrag, „Poésie parnassienne: poésie scientifique?“ – ebenfalls eher expositorisch denn interpretativ – verwirft De Mulder am Ende den Versuch, parnassische Lyrik über den Wissenschaftsbezug als „poésie scientifique“ zu bestimmen, insbesondere, weil sie diesen Term der französischen Tradition gemäß als Bezeichnung für Lehrdichtung versteht und sie, ähnlich wie Choméry und Marchal, gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein Bewusstsein der Unmöglichkeit eines solchen Zugriffs von Dichtung auf Wissenschaft festzustellen meint.⁵⁴

49 Vgl. Pierre Martino, *Parnasse et symbolisme*, Paris 1970 (1. Aufl. 1926), S. 27–42.

50 Vgl. Hans Ludwig Scheel, „Leconte de Lisle“, in: Wolf-Dieter Lange (Hrsg.), *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Realismus und l’art pour l’art*, Heidelberg 1980, S. 112–128, hier S. 112.

51 Caroline De Mulder, *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, Amsterdam/New York 2005, S. 334. Vgl. ähnlich Caroline De Mulder, „Les ‚sciences de combat‘ dans la poésie de Leconte de Lisle“, in: *Épistémocritique*, 1/2007, URL: <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article12&lang=fr> (Stand: 12.09.2016).

52 De Mulder verweist dazu auf Jacqueline Lalouette, *La République anticléricale*, Paris 2002.

53 David Baguley, „Leconte de Lisle: entre utopie et république. By Caroline De Mulder“, in: *French Studies*, 61/2007, 1, S. 107–108, hier S. 108.

54 Vgl. Caroline De Mulder, „Poésie parnassienne: poésie scientifique?“, in: Nicolas Wanlin (Hrsg.), *Le poème fait signe*, 2006, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document388.php> (Stand: 16.06.2017).

Während für Hempfer der Aspekt des Wissenschaftsbezugs in seiner Bestimmung des Parnasse gar keine Rolle spielt,⁵⁵ benennt Claude Millet den „rapport de la poésie au savoir“ durchaus als ein spezifisches Charakteristikum der Parnasse-Lyrik. Er versucht, diese Beziehung auch noch etwas genauer zu fassen als „rapport positif et même actif à la science“, der sich in einem thematischen Rückgriff auf Erkenntnisse der Philologie, Archäologie und Mythographie äußert.⁵⁶ Doch abgesehen davon, dass Millet die Beziehungen zwischen Dichtung und Wissenschaft einzig auf der thematischen Ebene anzusiedeln scheint, setzt er den Wissenschaftsbezug auch nicht in Beziehung zu den anderen Elementen seiner Rekonstruktion des Parnasse. Dementsprechend macht er auch keine Aussagen zu den poetischen und poetologischen Konsequenzen dieser Bezugnahme. Im wesentlichen in Paraphrase von Leconte de Lisle's Vorwort zu seinen *Poèmes antiques* insistiert Stefan Hartung auf der „Aufnahme humanwissenschaftlicher Erkenntnisse und Haltungen ins Dichten“ bei Leconte de Lisle;⁵⁷ auf welche Weise dies für den Parnasse als ganzen bedeutsam ist, bleibt bei Hartung indessen offen, ebenso, wie sich diese Aufnahme in den Texten niederschlägt.⁵⁸

Robert T. Denomé hat in seiner essayistisch anmutenden Parnasse-Darstellung von 1972 dem Wissenschaftsbezug einen vergleichsweise prominenten Raum gegeben, insofern er ihm dazu dient, den Parnasse von einem die Romantik erneuernden *l'art pour l'art* zu unterscheiden. Der Parnasse ist ihm gewissermaßen *l'art pour l'art* plus Wissenschaftsbezug. So schreibt Denomé:

55 Ebenso wenig für den weiter oben im Zusammenhang mit Murphy genannten Campa.

56 Millet, „Cinquième partie“, S. 349–350. Claudine Gothot Mersch relativiert diesen Bezug für Leconte de Lisle hingegen (vgl. Claudine Gothot-Mersch, „Préface“, in: Charles Marie René Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Claudine Gothot-Mersch [Hrsg.], Paris 1994, S. 7–34, hier S. 27).

57 Hartung, „L'art pour l'art und Parnasse“, S. 202. Hervorhebung im Original. In dieser Richtung weiterdenkend, deutet Vincent Vivès an, bei Leconte de Lisle diene der Bezug auf Wissenschaft zur Entwicklung einer selbstreflexiv-kritischen Dichtung (vgl. Vincent Vivès, „Introduction aux *Poèmes antiques*“, in: Charles Marie René Leconte de Lisle, *Œuvres complètes*, Bd. 1: *Poèmes antiques*, Vincent Vivès [Hrsg.], Paris 2011, S. 13–42, hier S. 24–25).

58 Jene Aufnahme nachzuweisen fällt Hartung umso schwerer, als er den Nachweis nicht, wie in seiner Formulierung angekündigt, an einem mythologischen, sondern an einem Tiergedicht Leconte de Lisle's, *Le Rêve du Jaguar*, zu führen versucht. Zunächst schreibt Hartung: „Die ‚Wissenschaftlichkeit‘ des Gedichts, seine betonte Objektivierung und Neutralität der Darstellung, liegt nicht in zoologisch oder botanisch präziser Erfassung darin erscheinender Tiere und Pflanzen begründet“ (Hartung, „L'art pour l'art und Parnasse“, S. 206). Dann schließt er aber doch: „Lyrik wird zum Produkt eines auf präzise ästhetische Wirkungen abzielenden handwerklichen Kalküls, welches Sprache mit wissenschaftlicher Präzision zu verwenden vorgibt“ (ebd. S. 209). Insbesondere worin die beschworene ‚wissenschaftliche Präzision‘ bestünde, wenn nicht (zumindest auch) in seiner Verwendung einer Terminologie (oder der Suggestion einer solchen), bleibt unklar.

The leading advocates of Parnassianism staunchly upheld the main tenets of the practitioners of Art for Art's Sake. [...] Doubtless impressed by some of the positivist currents dominating the 1850s and 1860s, the most prominent Parnassian poets supported an alliance with scientific methodology in order that the observation of external reality might be achieved with the calm deliberation of the scholar rather than with the enervating passion of the unpredictable lyricist.⁵⁹

Abgesehen davon, dass dieser Passus erneut Leconte de Lisle's Vorwort zu seinen *Poèmes antiques* paraphrasiert, bleibt jedoch unklar, welche Autoren oder Texte Denommé noch jener Richtung des ‚bloßen‘ *l'art pour l'art* zurechnen möchte – auch Gautier beispielsweise verhandelt er unter der Überschrift ‚Objektivität‘, die er zuvor als wissenschaftliches Verfahren eingeführt hatte. Außerdem verrechnet er „impassibilité“ vorschnell mit Wissenschaftlichkeit.⁶⁰ Er bleibt begrifflich überaus vage und füllt seine Formeln auch nicht durch ausführlichere Gedichtinterpretationen. Drittens bedenkt er den strategischen Inszenierungscharakter des Wissenschaftsbezugs nicht – und macht vielmehr, wie oben abzulesen, die mimetische Erfassung von Wirklichkeit zum Ziel der parnassischen Gedichte, womit er an vielen dieser Texte vorbeigeht, wie Hempfers Forschungen gezeigt haben. Denommés Vagheit ist sicher der Tatsache geschuldet, dass er einerseits wieder eine vereinheitlichende, monolitische Beschreibung des Parnasse vornimmt – nunmehr auf Leconte de Lisle zentriert –, andererseits aber die Heterogenität der parnassischen Texte durchaus als Problem wahrnimmt. Diese Heterogenität gilt es zu konzeptualisieren – ich schlage vor, dies in Gestalt von ‚Spannungsverhältnissen‘ zu tun.

3.4 Der Parnasse als ‚familienähnliches‘ Gefüge von Spannungsverhältnissen

Der Parnasse ist meines Erachtens durch mindestens vier Spannungsverhältnisse gekennzeichnet. Im Folgenden zeige ich diese Spannungsverhältnisse auf und entwickle damit eine Neucharakterisierung der Parnasse-Lyrik als Ganzer. Sie versteht sich als die Beschreibung eines lyrischen Paradigmas in durchaus Hempfer'schem Sinne – mir geht es um die Beschreibung der Bedingungen von Texteigenschaften –; sie soll aber stärker als zuvor durch das historische Selbstverständnis der Autoren und ihrer Rezipienten ergänzt werden. Dadurch möchte

⁵⁹ Robert T. Denommé, *The French Parnassian Poets*, London/Amsterdam 1972, S. 2.

⁶⁰ Gleiches lässt sich von Donald G. Charlton sagen, bei dem diese Identifikation – abseits seines eigentlichen Erkenntniszieles – überdies Aperçu bleibt (vgl. Donald G. Charlton, „Positivism and Leconte de Lisle's Ideas on Poetry“, in: *French Studies*, 11/1957, S. 246–259).

ich anders als andere Rekonstruktionen nicht die Heterogenität und Widersprüchlichkeit dieser Lyrik in monolithisch-übergreifenden Konzeptionen auflösen, welche die grundsätzliche Heterogenität des Parnasse letztlich eskamotieren. Vielmehr scheint es mir angemessener und produktiver, den Parnasse gerade anhand seiner inneren Spannungen zu beschreiben, denn es handelt sich dabei um *spezifische* Spannungsverhältnisse auf unterschiedlichen Ebenen – thematischer, poetologischer sowie textstruktureller Art –, die sich auf je unterschiedliche Weise manifestieren.

3.4.1 Gruppenbewusstsein vs. Heterogenität

Das erste Spannungsverhältnis innerhalb des Parnasse betrifft die Spannung zwischen dem starken Bewusstsein einer „*école parnassienne*“ bzw. einer solidarisch verbundenen Dichtergruppe sowohl in der Selbst- wie in der Fremdwahrnehmung und der – schon von den Erstlesern bemerkten – Heterogenität ihrer Texte.⁶¹ So findet man häufig gegenseitige Bezugnahmen der Autoren und der Texte – explizit in Form von Widmungen und Anreden oder implizit durch intertextuelle Bezüge –,⁶² und so ist auch die Heterogenität den Autoren durchaus bewusst. Etwa schreibt Gabriel Marc eine Serie von Triolets, die *L'entresol du Parnasse* betitelt ist, eine Anspielung auf den Ort der „*Librairie Lemerre*“, den Verlag, in dem die parnassischen Anthologien und Gedichtbände erscheinen. In den einzelnen Strophen stellt er die Parnassiens vor. Sein Gedicht ist tatsächlich eine ‚Vorstellungsrunde‘ – immer wieder fallen präsentatorische Formeln wie „Voici“, „Voyez“ und „Saluons“ –, und bezeichnenderweise führt er die Lyriker mit Versen ein, die die ‚Ordnungslosigkeit‘ der Gruppierung betonen: „Là, sans

61 Zur Heterogenität bereits des ersten *Parnasse contemporain* vgl. Hofmann, *Parnassische Theoriebildung und romantische Tradition*, S. 35–55. Zur Heterogenität vgl. auch Campa, *Parnasse, symbolisme, esprit nouveau*, S. 14–15. Zur Soziabilität der Parnassiens vgl. bereits Luc Badesco, *La Génération poétique de 1860. La jeunesse des deux rives*, 2 Bde., Paris 1971 sowie Mortelette, *Histoire du Parnasse*, v. a. S. 304–334.

62 Vgl. beispielhaft herausgearbeitet anhand der parnassischen Gedichte über die Venus von Milo in Henning Hufnagel, „*Disiecta membra*. Archéologie, art et science dans les poèmes parnassiens sur la Vénus de Milo. Avec l’esquisse d’un modèle théorique du Parnasse“, in: *Œuvres et Critiques*, 42/2017, 1 (im Druck), v. a. Abschnitte 2.3. und 2.4., oder das hier gleich im Anschluss zitierte Gedicht von Gabriel Marc. Auch Théophile Gautiers für den Parnasse programmatisches Gedicht *L’art* ist ursprünglich eine Antwort auf eine *Odelette à Théophile Gautier* von Théodore de Banville, die mit dieser „odelette“ Metrum und Thematik teilt (vgl. Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, Claudine Gothot-Mersch [Hrsg.], Paris 1981, S. 275–276).

ordre, sont réunis / Tous les jeunes porteurs de lyre“.⁶³ In der zeitgenössischen Kritik werden die Parnassiens indes immer wieder als verschworene Gruppe beschrieben, die einem gemeinsamen Kult huldige, einem Kult der – sowohl zeitlich, geographisch als auch intellektuell – exotisch-elitären Schönheit.⁶⁴ Doch liegt weit weniger auf der Hand, welche gemeinsamen Vertexungsverfahren die so unterschiedlichen Gedichte von so unterschiedlichen Autoren wie Théophile Gautier, Charles Marie René Leconte de Lisle, Théodore de Banville, José-Maria de Heredia, François Coppée, Sully Prudhomme oder Catulle Mendès verbinden, um nur einige zu nennen.⁶⁵

Und schon der Name birgt ja Probleme. Er geht bekanntlich auf jene schon genannte Anthologie zeitgenössischer Lyrik mit dem Titel *Le Parnasse contemporain* zurück. Sie ist dreimal erschienen: 1866, 1869–1871 und 1876, zunächst in mehreren Heften, dann auch gebunden, wobei die dritte Anthologie nur noch als Buch publiziert worden ist.⁶⁶ Nur, als der ‚Name‘ gefunden ist, sind einige der bedeutendsten Lyriksammlungen, die für den Parnasse stehen, bereits seit Jahren veröffentlicht: 1852 kann man als das entscheidende Jahr ansetzen, denn es er-

63 Gabriel Marc, *Sonnets parisiens. Caprices et fantaisies*, Paris 1875, S. 97–101 hier S. 98. Vgl. zur Rolle des Verlegers Lemerre Mortelette, *Histoire du Parnasse*, v. a. S. 187–204. Gleichwohl fallen mehrere Andeutungen im Hinblick auf die ästhetische Formation der Gruppe: Die erste Strophe beginnt mit der Aussage: „Dans ce poétique entresol / Hugo règne à côté d’Homère“, was einerseits den Antikenbezug, andererseits den Bezug auf den dominanten Dichter der Romantik in einer optischen Alliteration zusammenspannt. Die letzte Strophe hingegen setzt Leconte de Lisle und Banville als die unmittelbaren ‚Häupter‘ der Gruppe ein, mithin die Namen, die chiffrenhaft für die in der Forschung ausgemachten divergenten ‚Unterdiskurse‘ des Parnasse stehen. So stehen sie auch hier in Differenz, wenn nicht gar Gegensatz zueinander: „A ces innocents jeux d’esprit / Pardonnez, Leconte de Lisle. / Je vois Banville qui sourit / A ces innocents jeux d’esprit“ (Marc, *Sonnets parisiens*, S. 101). Doch durch die Trioletform, die die Wiederholung der ersten beiden Verse am Ende der Strophe vorschreibt, macht Marc eine Aussage über deren Stellenwert: Sein Gedicht endet mit dem Vers „Pardonnez, Leconte de Lisle“. Beginnt der Text also mit Hugo, endet er auf Leconte de Lisle, der solcherart als „maître“ eingesetzt wird, dem ästhetische Abbitte zu leisten ist – wenngleich nicht ohne ‚fantaisistische‘ Ironie. Vgl. dazu auch weiter unten, Kapitel 3.4.4.

64 Vgl. z. B. Alcide Dusolier, „Les impassibles“ [1866], in: Yann Mortelette (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 47–52. Zur rekurrenten Metaphorik der „petite chapelle“ als „Bild der Publikumsferne“ siehe Hofmann, *Parnassische Theoriebildung und romantische Tradition*, S. 69. Émile Zola nutzt die Vorstellung von der verschworenen Gruppe für seine Polemik gegen den Parnasse, indem er Gruppenbildung und individuelle Schwäche korreliert, mitunter bis ins Groteske gesteigert (vgl. Kapitel 5).

65 Umso wegweisender ist der Neuansatz Hempfers gegenüber der traditionellen Parnasse-Forschung zu bewerten: er erfasst Gemeinsamkeiten u. a. über begrifflich abstraktere Ebenen.

66 Vgl. Mortelette, *Histoire du Parnasse*, S. 177–178, S. 265, S. 335. Die Publikation des zweiten *Parnasse contemporain* wird durch den deutsch-französischen Krieg verzögert.

scheinen zum ersten Mal Gautiers *Émaux et Camées* und Leconte de Lisle *Poèmes antiques*. So sind Gautier und Leconte häufiger auch gar nicht als Parnassiens, sondern allenfalls, wie bereits erwähnt, als deren ‚Väter‘ bezeichnet worden – bisweilen sogar von einem Parnassien wie Catulle Mendès selbst.⁶⁷

Meines Erachtens ist es nicht unmöglich, ein Gemeinsames herauszupräparieren, das den Parnasse weitgehend erfasst, das aber über ein (allzu unspezifisches) Streben nach formaler Perfektion hinausgeht. Wichtig ist mir jedoch, zu unterstreichen, dass die durch dieses Gemeinsame gebildete Einheit einer Spannung ausgesetzt ist, ja, dass es gerade die Spannungsgeladenheit ist, die den Parnasse charakterisiert. Man wird dieses Gemeinsame gewiss auf einer begrifflich sehr abstrakten, verallgemeinerten Ebene ansiedeln müssen und etwa, durchaus anknüpfend an bereits bestehende Theoretisierungen, bei der Entsubjektivierung der Lyrik in doppeltem und doppelt antiromantischen Sinne ansetzen: erstens Entsubjektivierung im Sinne einer Rücknahme des Sprecher-Ichs als individuellen Gefühlsträgers;⁶⁸ auch Théodore de Banvilles ‚funambuleske‘ Dichtung ließe sich gegebenenfalls unter Entsubjektivierung fassen, indem man dort eine Rücknahme des Sprecher-Ichs als Desavouierung des individuellen Gefühlsträgers im Modus des Uernsts und der Komik nachwiese.⁶⁹ Im zweiten Sinne bedeutet Entsubjektivierung die Ersetzung des Subjekts als Beglaubigungsinstanz für Wert und Wahrheit eines Gedichts durch andere, veräußerlichte Instanzen – wie wissenschaftlich beglaubigtes Wissen: So lässt sich diese Strategie der Entsubjektivierung als Strategie der ‚Objektivierung‘ präzisieren.⁷⁰

⁶⁷ Vgl. Kapitel 4.4, vgl. zur Orientierung noch einmal die übersichtliche Synopse bei Stefan Hartung, die Daten und Titel aufführt (Hartung, „L’art pour l’art und Parnasse“, S. 181–183). Für Émile Zola beispielsweise sind diese Lyriker auch keine Parnassiens, sondern „figures intermédiaires“ zwischen den ‚eigentlichen‘ Parnassiens und den ‚eigentlichen‘ Romantikern (vgl. Émile Zola, „Les Poètes contemporains“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 12, Henri Mitterand [Hrsg.], Paris 1969, S. 371–388, hier S. 374; vgl. Kapitel 5).

⁶⁸ Vgl. Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, S. 78–80, Hartung, „L’art pour l’art und Parnasse“, S. 177. Auch Claude Millet spricht zunächst vom „effacement du moi“ in den parnassischen Texten, schließt dann aber paradoxerweise, dass „la majorité des productions du Parnasse relèvent d’un lyrisme sentimental“, vgl. Millet, „Cinquième partie“, S. 354.

⁶⁹ Das wäre indessen noch weiter durch Interpretationen zu prüfen. Zur Komik Banvilles vgl. Hartung, *Parnasse und Moderne*, v. a. S. 239–255. Dort macht Hartung die Komik – als Phänomen verbunden mit der Artistik – auf der stilistisch-metrischen Ebene des Textes aus; ‚poetologische Komik‘ sieht er insbesondere im Schlussgedicht der *Odes funambulesques*, in *Le saut du tremplin* (vgl. ebd., S. 234–237). Hartung charakterisiert Banvilles Schreibweise insgesamt als „Artistik des poetischen Unsinns“ (Hartung, „L’art pour l’art und Parnasse“, S. 209).

⁷⁰ Eine ‚Externalisierung‘ zwar nicht der Rechtfertigungsinstanzen, wohl aber der Wissensquellen macht bereits Ferdinand Brunetière an Auguste Comtes Positivismus fest, den er für seine Bestimmung der parnassischen Lyrik ins Feld führt (vgl. dazu Kapitel 6.4).

Objektivierung soll hier verstanden sein im doppelten Sinne als Verfahren sowohl der Gegenstandsorientierung – gewissermaßen bis hin zur Verdinglichung – wie auch der Entkoppelung von Aussage und individuellem Aussagesubjekt mit dem Ziel, intersubjektiv valide wenn nicht gar allgemeingültige Aussagen zu treffen.⁷¹ Objektivierung ist freilich keineswegs mit Objektivität identisch; so verstandene Objektivierung produziert auch nicht notwendigerweise Objektivität, ebensowenig wie der Wissenschaftsbezug in literarischen Texten Wissenschaftlichkeit und in deren Folge wissenschaftliche Erkenntnis produziert. Vielmehr ist die Strategie der Objektivierung als eine literarische Inszenierung und Funktionalisierung anzusehen. Deren poetologischen und poetischen Ziele und Zwecke müssen dann freilich in der Interpretation der jeweiligen Texte geklärt werden.⁷²

3.4.2 Suggestion von Referentialität vs. Problematisierung von Mimesis

Das zweite Spannungsverhältnis betrifft eine weitere Spielart der Objektivierung: nämlich das Verhältnis von Objekthaftigkeit bzw. der Suggestion von Referentialität einerseits und der Problematisierung von Mimesis andererseits. Gegenstand von parnassischen Gedichten sind häufig ganz wörtlich Gegenstände: Objekte, vorgängig-gegebene Dinge, die sich nicht selten eindeutig referentialisieren lassen oder die zumindest eine solche Referentialisierbarkeit suggerieren, insbe-

71 Vgl. Christian Thiel, „objektiv/Objektivität“, in: Jürgen Mittelstraß (Hrsg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2004, S. 1052–1054.

72 Dies vergisst die ältere Literaturwissenschaft allzu häufig. Deshalb sieht sie sich auch vor ein (Schein-)Problem gestellt, wenn sie Abweichungen von der historischen oder zoologischen ‚Wahrheit‘ etwa in Gedichten Leconte de Lisle feststellt und diese dann rechtfertigen muss (vgl. beispielhaft etwa Nina Smith, *L'accord de la science et de la poésie dans la seconde moitié du XIX^e siècle et spécialement dans l'œuvre de Leconte de Lisle*, Ligugé 1928, insbesondere S. 186–190; ähnlich für Heredia Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia. Sa vie – son œuvre*, Paris 1923, S. 336, S. 340). Joseph Vianey ist eher eine Ausnahme, wenn er 1907 auf den Inszenierungscharakter der Leconte de Lisle'schen ‚Wissenschaftlichkeit‘ hinweist, insofern er sie als einen Effekt der Textungsmodi dieser Gedichte zu beschreiben scheint: Viele Kritiker, schreibt Vianey, „ont vanté avec l'éclatante beauté de ses [d. h. Leconte de Lisle's] poèmes leur valeur scientifique. [...] Mais si l'on a vanté jusqu'ici la valeur scientifique des *Poèmes antiques* et des *Poèmes barbares*, ça été [sic] surtout, il faut bien le dire, en se fiant à l'impression qu'ils produisent à première vue: car personne n'a examiné les fondements de l'édifice, ni demandé à ce poète-historien de montrer les documents où il a puisé sa science“. Doch befindet auch Vianey sich noch im Spannungsfeld der These von ‚echter Wissenschaftlichkeit‘ dieser Gedichte, wenn er im Folgenden anmerkt: „Il faut avouer aussi que le poète n'a pas toujours fait de ses documents un usage irréprochable“ (Joseph Vianey, *Les sources de Leconte de Lisle*, Montpellier 1907, S. I und S. II).

sondere Kunstwerke – prominent etwa die Statue der Venus von Milo.⁷³ Parnassischen Gedichten eignet eine Rhetorik der Materialität und ‚Greifbarkeit‘. Davon künden viele der frühen Rezeptionszeugnisse, welche die Parnasse-Lyrik u. a. als „école descriptive“ qualifizieren.⁷⁴ Diese Zeugnisse werden gegen Ende des 19. Jahrhunderts gar in der einflussreichen Literaturgeschichtsschreibung Gustave Lansons kodifiziert. So schreibt Lanson: „[la poésie parnassienne] fait effort pour sortir de soi, et saisir quelque ferme et constant objet“,⁷⁵ und aktuell charakterisiert sie auch Yann Mortelette u. a. als „se tournant vers le monde extérieur“. ⁷⁶ Es kommt in diesem Kontext indessen weniger darauf an, dass Lanson nur diesen einen Aspekt stark macht und damit die Spezifität des Parnasse zu verfehlen scheint – die Spezifität, gerade durch die *Spannung* zwischen jenen beiden Aspekten, der Suggestion von Referentialität und der Problematisierung von Mimesis, charakterisiert zu werden –; vielmehr ist es bedeutsam, dass er diesen Aspekt der suggerierten Referentialität als Charakteristikum anführt.

Häufig inszenieren Parnassiens sogar *Texte* in ihrer Materialität, als Objekte, die realiter in der Bibliothek auffindbar seien. Zum Beispiel formt Heredia ein Martial-Epigramm in ein Sonett um und setzt als Epigraph seine philologische Quelle mit exakter Stellenangabe darüber.⁷⁷ Auch Leconte de Lisle Rückgriff auf traditionell bekannte mythologische Themen und Figuren – wie Helena, Niobe oder Chiron –, die er dann aber verfremdend vertextet, weist in dieselbe Richtung: Mit dem Aufgreifen von kanonischen Figuren inszeniert er einen Traditionszusammenhang, wie er sich in mythologischen Handbüchern materialisiert – Leconte de Lisle gibt sozusagen seine ‚Inspiration‘ an die Bibliothek der Klassiker ab: Er schreibt „épopées intertextuelles“. ⁷⁸ Über die gräzisierungsschreibende

73 Vgl. die Hinweise zu den zahlreichen parnassischen Gedichten, die – in unterschiedlichen Formen – jene Venusstatue zum Gegenstand nehmen in Kapitel 8.1.

74 Vgl. z. B. den Verweis bei Hofmann, *Parnassische Theoriebildung und romantische Tradition*, S. 124, oder auch Émile Zolas Charakterisierung der Parnassiens als Fortführer der „l'école descriptive de Delille“ (Émile Zola, „Nos poètes“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterrand [Hrsg.], Paris 1968, S. 930–934, hier S. 932). Vgl. auch Kapitel 6, insbesondere zu Ferdinand Brunetière, der in den Worten Yann Mortelettes die parnassische Lyrik als „éprise de vérité et d'authenticité“ sehe, was, epistemologisch gewendet, in dieselbe Richtung weist (Mortelette, „Préface“, S. 13).

75 Gustave Lanson, *Histoire illustrée de la littérature française*, Bd. 2, Paris 1923, S. 346 (die erste Auflage von Lansons Literaturgeschichte stammt von 1894); vgl. auch Kapitel 6.1.

76 Mortelette, „Préface“, S. 39. Ähnliche Formulierungen finden sich auch bei Denomé, *The French Parnassian Poets*, S. 22.

77 Vgl. José-Maria de Heredia, „Lupercus“, in: ders., *Les Trophées*, Anny Detalle (Hrsg.), Paris 1981, S. 95.

78 Diese Formel hat Vladimir Kapor geprägt, ich fülle sie aber mit anderem Inhalt; Kaptors speziellen, auf Zumthor basierenden Intertextualitätsbegriff teile ich nicht (vgl. Vladimir Kapor,

Namen – entgegen den französischen Gepflogenheiten – suggeriert er, an den ‚Ursprung‘ dieses Traditionszusammenhangs zurückzugehen und philologisch dessen ‚Quellen‘ in mehrfachem Wortsinn aufzusuchen.⁷⁹

Umgekehrt beginnt gerade bei der Wahl von Kunstwerken als Textgegenstand der ‚schrittweise Ausstieg aus der Mimesis‘, wie Andreas Mahler geschrieben hat,⁸⁰ als ‚mediatisierte Mimesis‘,⁸¹ als Nachahmung von bereits Wirklichkeit nachahmenden Artefakten: „Der Text konstituiert nicht mehr nur Vorstellungen von potentiellen Gegenständen, sondern Vorstellungen von Vorstellungen“.⁸² Dadurch tritt der „Konstruktcharakter der poetischen Darstellung“⁸³ hervor. Nicht zuletzt problematisieren die Parnassiens Mimesis, indem sie *fiktive* Kunstwerke zum Gegenstand ihrer Beschreibung machen⁸⁴ und damit die evokative, ja performative Kraft von Sprache beschwören.

3.4.3 Kunsthandwerk vs. Kunstautonomie

Drittes Spannungsverhältnis: Lässt man die Gegenstände Revue passieren, die von den Parnassiens thematisiert werden – neben Statuen und Gemälden wären Gefäße, Medaillen, Kirchenfenster, Prunkschwerter, Rüstungen, Emailen zu nennen, alles Beispiele aus Heredias Band *Les Trophées* –, so fällt auf: die thematisierten Objekte, insbesondere die poetologisch aufgeladenen, wie die Emailen und Kameen aus Gautiers Titel, sind kunsthandwerkliche Gegenstände, d. h. in künstlerischen Hierarchien unten angesiedelt, und dies nicht erst seit den Zeiten der Genieästhetik. Es sind Gegenstände für einen Gebrauchszusammenhang. Sie stehen damit in einer Spannung zur parnassisch gepflegten Rhetorik der

„Les Épopées intertextuelles de Leconte de Lisle“, in: Saulo Neiva [Hrsg.], *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, Tübingen 2008, S. 275–287).

79 Diese Eigenheit in parnassischen Texten nicht nur Leconte de Lisle ist von der zeitgenössischen Kritik vielfach mit Spott bedacht worden (vgl. z. B. Dusolier, „Les impassibles“, S. 50). Hempfer würde diesen Aspekt als veredelnde Verfremdung im Sinne einer ‚Rarefizierung‘ deuten. Das ist durchaus richtig. Gleichwohl ist festzuhalten, dass dieser Effekt durch einen Bezug auf Wissenschaft, auf die Philologien erzielt wird (vgl. Henning Hufnagel/Olav Krämer, „Lyrik, Versepik und wissenschaftliches Wissen im 19. Jahrhundert. Zur Einleitung“, in: dies. [Hrsg.], *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015, S. 1–35, hier S. 15).

80 Mahler, „Sprache – Mimesis – Diskurs“, S. 36.

81 Vgl. Hempfer, „Vorwort“, S. 7.

82 Mahler, „Sprache – Mimesis – Diskurs“, S. 36.

83 Hempfer, „Vorwort“, S. 7.

84 Vgl. Hartung, „Kunstautonome Ästhetik – parnassische Mediatisierung“, S. 15.

Kunstautonomie und Zweckungebundenheit von Dichtung, selbst wenn die intendierte Semantisierung der Gegenstände den Akzent auf die Kunstfertigkeit und Virtuosität der ästhetischen Faktur legt und sich dadurch in bewusste Opposition zur romantischen Gefühlsunmittelbarkeit setzt. Mithin drückt sich der spannungsgeladene Charakter des Parnasse in der von ihm gepflegten poetologischen Bildlichkeit selbst aus.

Dieses Spannungsverhältnis haben die Interpreten des Parnasse, soweit ich sehe, bislang überhaupt nicht problematisiert. Millet etwa hebt die kunsthandwerklichen Referenzen hervor, sieht in ihnen aber nur die Symbole des poetologischen Anspruchs von artistisch-formaler Perfektion.⁸⁵ Hartung argumentiert gerade, dass mit dem Bezug auf die kunstautonome Ästhetik eines Victor Cousin in den Gedichten der Parnassiens „erstmal auch Handwerkskünste wie Emailkunst, Münzprägung und Glasmalerei vorlagenfähig“ werden, weil deren Gegenstände als bereits ästhetisch gestaltete Artefakte, im Gegensatz zu Naturgegenständen, dem „beau absolu“ näher seien⁸⁶ – die Spannung zwischen der ästhetischen Ebene und dem pragmatischen Funktionszusammenhang dieser Gegenstände sieht er nicht: Wenn die kunstautonomen Parnassiens den präzise arbeitenden Handwerker gegen das romantische Genie stellen, das in seiner Originalität autonom ist, haben sie der Abwertung ihrer Lyrik in der Literaturkritik mit diesem Paradox durchaus eine Einfallsprofite geöffnet.

3.4.4 Dichterische Virtuosität vs. Inszenierung von Wissenschaftlichkeit

Viertes und meines Erachtens charakteristischstes und wichtigstes Spannungsverhältnis, weil es auf den Kern der parnassischen Poetik (und nicht nur dieser) führt, nämlich zu der Frage nach der Rechtfertigungsinstanz für den Anspruchsanspruch und Aussagewert eines Gedichts: Ich meine das Spannungsverhältnis von Kunstautonomie, *l'art pour l'art* und dichterischer Virtuosität einerseits und Inszenierung von rhetorisch beanspruchter Wissenschaftlichkeit bzw. Wissenschaftsanalogie, von Gelehrsamkeit und Dokumentarismus andererseits. Sie lassen sich beide als unterschiedliche, aber potentiell ineinandergreifende Spielarten von Objektivierung interpretieren: Die artistische Schreibweise lenkt die Aufmerksamkeit weg von der ‚Botschaft‘ eines Aussagesubjekts hin auf die an sich werthaltigen Kunstmittel der Vertextung; so lässt sie den lyrischen Text gewissermaßen selbst zum Objekt werden – als ‚Kunstgegenstand‘ gleicher Wirk-

⁸⁵ Vgl. Millet, „Cinquième partie“, S. 353.

⁸⁶ Hartung, „Kunstautonome Ästhetik“ – parnassische Mediatisierung, S. 36.

lichkeit wie beispielsweise die in den *transpositions d'art* bedichteten Objekte. Und Wissenschaft ist seit dem 19. Jahrhundert die Instanz der Objektivierung von Aussagen schlechthin. Damit kommt den Wissenschaftsbezügen in parnassischen Texten eine eminent poetologische Funktion zu.

Der ‚Kontakt‘ der parnassischen Lyrik mit der Wissenschaft vollzieht sich dabei auf zwei Ebenen: auf einer thematischen und auf derjenigen der Vertexungsverfahren. Auf einer thematischen Ebene integrieren die Parnassiens verschiedenste Wissensbestände, die sich als wissenschaftlich beglaubigt ausweisen, in ihre Texte. Mitunter reflektieren sie auch über die Rolle von Wissenschaft. Auf der Ebene der Verfahren suggerieren ihre Texte u. a. durch eine reduzierend-entsubjektivierende Ausgestaltung der Sprecherrolle eine wissenschaftliche Perspektive auf ihre Gegenstände; in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft hat diesen Punkt Ferdinand Brunetière bereits in einem solchen Sinne interpretiert.⁸⁷ Diese Gedichte durchzieht dann freilich die Paradoxie, zugleich unpersönlich im Aussagemodus und höchst artistisch-individuell in der Vertexungsweise sein zu sollen.⁸⁸

Für dieses Spannungsverhältnis scheint mir eine Formel Brunetières ein durchaus prägnanter Ausdruck, wenn man ihn von einigen Annahmen des Epochentableaus abstrahiert, das Brunetière selber zeichnet: er spricht von einem „positivisme esthétique“ der Parnassiens.⁸⁹ Zu abstrahieren ist dabei freilich auch von einem Begriffsverständnis, das ‚Positivismus‘ ausschließlich als die Philosophie Auguste Comtes begreift. Insbesondere Comtes didaktische Theorie von Kunst teilen Leconte de Lisle und die Parnassiens nicht, wie Donald G. Charlton bereits dargelegt hat.⁹⁰ ‚Positivismus‘ soll hier vielmehr als Kürzel für die meta-

⁸⁷ Vgl. Kapitel 6.4.

⁸⁸ Auf gewisse Weise wirft schon Paul Bourget diese Paradoxie auf (vgl. dazu Kapitel 6.2). Auch für Flaubert, jenen „parnassischsten“ unter den Romanciers“, wie Stefan Hartung ihn genannt hat (Hartung, „L'art pour l'art und Parnasse“, S. 199), ist diese Paradoxie des vom Individuellen befreiten Kunstwerks ein Problem. Er versucht es zu lösen, indem er den Stil zum Medium der Objektivierung macht – Stil verstanden, wie Marc Föcking schreibt, als Wille zur Präzision in der Beschreibung bei gleichzeitig „fanatische[r] Observanz der Sprachnorm“ – einer, bleibt anzumerken, gleichwohl nicht unproblematischen Größe. „In dieser stilistischen ‚Objektivität‘“, so Föcking weiter, „gleichen sich für Flaubert Poesie und Wissenschaft oberhalb der Differenzen auf der Ebene der Referenz wieder an“ (vgl. Marc Föcking, „Contre la *pôhèsie*. Destruktion und Rekonstruktion des Poetischen in Flauberts ungeschriebener Lyrik“, in: Klaus W. Hempfer [Hrsg.], *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart 2008, S. 399–428, hier S. 408; vgl. zu Flauberts Stilbegriff auch Norbert Christian Wolf, „Ästhetische Objektivität. Goethes und Flauberts Konzept des Stils“, in: *Poetica*, 34/2002, S. 125–169).

⁸⁹ Ferdinand Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, Bd. 2, Paris 1922 (1. Aufl. 1894), S. 135. Vgl. dazu ausführlich Kapitel 6.4.

⁹⁰ Vgl. Charlton, „Positivism and Leconte de Lisle's Ideas on Poetry“.

physikferne ‚Konkretheit‘ der Wissenschaft und ihrer einzelwissenschaftlichen Befunde fungieren. So verweist Brunetières Formel – abgewandelt – dann auf das Ineinander von individuellem Kunstanspruch und allgemeinverfügbar wissenschaftlich beglaubigtem Wissen.

Paradigmatisch für dieses Spannungsverhältnis mögen Zitate stehen, die zwei der pointiertesten poetologischen Texte des Parnasse entnommen sind, womit ich schon auf das folgende Kapitel vorausweisen möchte.⁹¹ So bezeichnet Leconte de Lisle in seinem Vorwort zu den *Poèmes antiques* seine Gedichte nicht als Gedichte, sondern als (literatur)historiographische ‚Studien‘ mit entsprechend ‚objektiver‘ Optik: „Ce livre est un recueil d'études, un retour réfléchi à des formes négligées ou peu connues. Les émotions personnelles n'y ont laissé que peu de traces“.⁹² Wie Leconte de Lisle mit der ‚Rückkehr zu den vernachlässigten Formen‘ andeutet, zielt er auf eine Erneuerung der Dichtung über die Wiedergewinnung ihrer Tradition. Sie aber wird von der Wissenschaft geleistet. Dementsprechend beschwört Leconte de Lisle die Einheit von Dichtung und Wissenschaft: „L'art et la science, longtemps séparés [...], doivent donc tendre à s'unir étroitement, si ce n'est à se confondre“.⁹³ Die Wissenschaft ist das Medium, das Kunst erst wieder ermöglicht.

Gautier hingegen schlägt diesen ‚Umweg‘ erst gar nicht ein. Er stellt seiner Gedichtsammlung ein Sonett voran, in dem er das ‚freie Atmen der Kunst‘ proklamiert, wie es gleich in seiner ersten Strophe heißt. Das ist nur hinter geschlossenen Fenstern möglich – geschlossen vor den Zeitläuften und ihren Einflüssen, all' jenem, was man literaturwissenschaftlich den ‚Kontext‘ nennt, zugunsten einer ‚isolierten‘, autonomen Kunst:

Pendant les guerres de l'empire,
Goethe, au bruit du canon brutal,
Fit le *Divan occidental*,
Fraîche oasis où l'art respire.

[...]

Comme Goethe sur son divan
A Weimar s'isolait des choses
Et d'Hafiz effeuillait les roses,

⁹¹ Vgl. Kapitel 4.2.

⁹² Charles Marie René Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes antiques*]“, in: ders., *Articles – Préfaces – Discours*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 1971, S. 107–121, hier S. 108–109.

⁹³ Ebd., S. 118–119.

Sans prendre garde à l'ouragan
 Qui fouettait mes vitres fermées,
 Moi, j'ai fait *Émaux et Camées*.⁹⁴

Mit diesem Spannungsverhältnis lässt sich auch das von Hartung, Hofmann und anderen beobachtete ‚Schisma‘ der Parnasse-Dichtung in einen ‚impassiblen‘ und einen humoristisch-,fantisistischen‘ Strang mit seiner spielerischen Artistik abbilden, auch wenn die beiden Stränge darauf freilich nicht beschränkt sind. Ein Bewusstsein für diese Stränge haben die parnassischen Autoren selbst bewiesen, zum Beispiel Gabriel Marc in seinem bereits zitierten Gedicht zur Vorstellung der Parnassiens. Dort nennt er in der letzten Strophe die beiden ‚Häupter‘ jener Tendenzen – und schreibt ihnen, als Bewertung und Fazit des Gedichts, emblematisch gegensätzliche Attitüden seinem Text gegenüber zu: ein Lächeln einvernehmlichen Humors zum einen und eine missbilligende Strenge gegenüber dem Unernst zum anderen: „A ces innocents jeux d'esprit / Pardonnez, Leconte de Lisle. / Je vois Banville qui sourit / A ces innocents jeux d'esprit“.⁹⁵ In Banvilles' Vers- und Reimakrobatien, die ihre Virtuosität durch eine komisierende Distanz zu ihren Gegenständen noch unterstreichen, verkörpert sich exemplarisch die artistische Virtuosität parnassischer Dichtung, während in Leconte de Lisles Dichtungen am offensivsten Gelehrsamkeit affiziert wird.

3.4.5 Relationierung im Modus der Familienähnlichkeit

Diese Spannungsverhältnisse sind nun nicht als interdependent zu denken, sondern in einer offenen Relation, die es möglich macht, die Gemeinsamkeiten zwischen parnassischen Gedichten in den Termini einer Wittgensteinschen Familienähnlichkeit zu beschreiben. Damit sollen Gemeinsamkeiten innerhalb einer heterogenen Gruppe besser erfassbar werden, denn Wittgensteins Konzept zielt auf Gemeinsamkeiten, die „nicht auf der Rekurrenz eines **einzelnen** Merkmals basieren“.⁹⁶

⁹⁴ Gautier, *Émaux et Camées*, S. 25.

⁹⁵ Marc, *Sonnets parisiens*, S. 101.

⁹⁶ Klaus W. Hempfer, „Zum begrifflichen Status der Gattungsbegriffe: Von ‚Klassen‘ zu ‚Familienähnlichkeiten‘ und ‚Prototypen‘“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 120/2010, S. 14 – 32, hier S. 19 (Hervorhebung im Fettdruck von Hempfer selbst). Hempfer schlägt in seinem Beitrag vor – wie schon der Titel anzeigt –, den Begriff der Familienähnlichkeit auf die Gattungstheorie zu übertragen, was in der angelsächsischen Literaturwissenschaft bereits seit einiger Zeit geschieht, wie Hempfer selbst anmerkt. Er verfolgt mit seiner Übertragung dezidiert den Anspruch, die Vielgestaltigkeit und Heterogenität von Gattungen in der Diachronie in den Griff zu

Als Metapher findet sich Familienähnlichkeit gar bei einem der parnassischen Dichter selbst in Anschlag gebracht, um die ‚Einheit in der heterogenen Vielheit‘ der Produktion dieser Dichter zu beschreiben. François Coppée – ein notorisch schlecht in Parnasse-Konzeptionen zu integrierender Fall⁹⁷ – benutzt sie in seiner Rede, in der er seinen Mit-Parnassien José-Maria de Heredia bei dessen Aufnahme in die *Académie française* begrüßt:

Bien qu'appartenant à la même école, ils [les poètes parnassiens] diffèrent tellement les uns des autres. A peine leur trouverait-on cette vague ressemblance, cet air de famille qui existent entre plusieurs portraits de gens d'une même époque.⁹⁸

Umso gerechtfertigter scheint der Begriff also in meinem theoretischen Zusammenhang Anwendung zu finden. Wittgenstein entwickelt seinen Begriff bekanntlich am Spiel: Er vergleicht gedanklich „Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele, Kampfspiele usw.“, die sich in seinen Augen durch kein Element auszeichneten, das ihnen allen gemeinsam wäre – so dass man sie als ‚Klasse‘ von Phänomenen auffassen könnte –; er sieht aber Ähnlichkeiten zwischen ihnen „und zwar eine ganze Reihe“, so Wittgenstein.⁹⁹ An diesem Punkt führt Wittgenstein den Begriff der Familienähnlichkeit als ein Netzwerk von Ähnlichkeiten ein:

Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.

Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort „Familienähnlichkeiten“; denn so übergreifen und kreuzen sich die verschiedenen Ähnlichkeiten,

bekommen. Dies entwickelt er am Beispiel der Elegie von der Antike bis zum beginnenden 19. Jahrhundert (vgl. ebd., S. 26–29). Ich übertrage den Begriff auf die Beschreibung eines lyrischen Paradigmas, um in der Synchronie ein heterogenes Korpus erfassen zu können, dessen Elementen gleichwohl (in der Rezeption wie auch in der Forschung) das Etikett „parnassien“ angeheftet wurde.

97 Coppées Texte bilden sozusagen ein stummes Plädoyer für einen flexiblen Parnasse-Begriff, denn für mehrere Autoren ist Coppée qua Parnassien ein bedeutsamer Bezugspunkt, so insbesondere für Arthur Rimbaud. Immer wieder bezieht Rimbaud sich zitierend und parodierend auf ihn (vgl. André Guyaux, „Rimbaud et l'autre texte“, in: Thomas Klinkert [Hrsg.], *Das Fremde im Eigenen. Die Übersetzung literarischer Texte als Interpretation und kreative Rezeption*, Berlin 2011, 65–71, hier S. 68–69), etwa in seinen Beiträgen zum derben *Album Zutique*, dessen Deutung im Hinblick auf den Parnasse, so Stefan Hartung, denn auch noch nicht geleistet ist (vgl. Hartung, „L'art pour l'art und Parnasse“, S. 217).

98 François Coppée, „Réponse au discours de réception de M. de Heredia (Académie française, le 30 mai 1895)“, in: ders., *A voix haute. Discours et allocutions*, Paris 1899, S. 85–121, hier S. 111.

99 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, G.E.M. [Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe/ Rush Rhees (Hrsg.)], Frankfurt a. M., 1971, S. 48 (§ 66).

die zwischen den Gliedern einer Familie bestehen: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc.¹⁰⁰

Dieser Begriff bezeichnet Gemeinsamkeit in einer Menge von Elementen also über verschiedene, überlappende Ähnlichkeiten – das heißt unterschiedliche Eigenschaften, die jeweils unterschiedlichen Teilmengen gemeinsam sind; damit bewegt er sich in der Nähe von Typen- bzw. Prototypenbegriffen,¹⁰¹ die ebenfalls – und anders als Klassenbegriffe – ‚verschwommene Ränder‘¹⁰² zulassen.

Die dennoch gegebene ‚Tragfestigkeit‘ dieser Kategorisierung verdeutlicht Wittgenstein schließlich mithilfe eines Vergleichs zwischen seinem Begriff und dem Gewebe eines Fadens: „die Stärke des Fadens liegt nicht darin, daß irgend eine Faser durch seine ganze Länge läuft, sondern darin, daß viele Fasern einander übergreifen“.¹⁰³ Insofern scheint er besonders gut geeignet, der Heterogenität der Parnasse-Lyrik Rechnung zu tragen. Innerhalb meines Modells von Spannungsverhältnissen ist ja überdies eine doppelte Variabilität gegeben: zum einen bei der Verortung innerhalb der Spannungsgefüge; zum anderen bei der Verortung in einem oder mehreren unterschiedlichen Spannungsverhältnissen. Diese Variabilität kippt dennoch nicht in Arbitrarität, denn zum einen sind die angeführten Spannungsverhältnisse Parnasse-spezifisch (wie, um ein besonders deutliches Beispiel zu wählen, die Verwendung von kunsthandwerklichen Gegenständen, um eine Ästhetik der Kunstautonomie zu signalisieren). Zum anderen markieren die ‚Pole‘ der Spannungsverhältnisse kein Entweder-Oder, sondern vielmehr widersprüchliche Aspekte, die in aller Regel gemeinsam auftreten (wie ebenfalls an jenen poetologisch aufgeladenen Objekten besonders einsichtig wird). Diese Aspekte können aber jeweils mehr oder minder dominant und auffällig realisiert sein. Dies ergibt, um Wittgensteins Bild aufzunehmen, eine Vielzahl von unterschiedlich gefärbten Fasern.

Ihre tatsächliche Tragfestigkeit wäre jetzt an Einzelinterpretationen zu überprüfen. Doch das ist ja gar nicht mein primäres und direktes Ziel in der vorliegenden Untersuchung. Ich verfolge hier eine Faser, die mir – aufgrund ihrer Präsenz in poetologischen und poetischen Texten sowie in der zeitgenössischen Kritik – besonders dick zu sein scheint, und ihre Dicke und Bedeutsamkeit werden die folgenden Interpretationen unterschiedlicher Textsorten in der Tat er-

100 Ebd., S. 48–49 (§ 66–67).

101 Hempfer vermerkt, dass die Prototypentheorie explizit beim Wittgenstein'schen Begriff der Familienähnlichkeit ansetze (vgl. Hempfer, „Zum begrifflichen Status der Gattungsbegriffe“, S. 21).

102 Vgl. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, S. 50 (§ 71).

103 Ebd., S. 49 (§ 67).

weisen: die Faser des Wissenschaftsbezugs der parnassischen Lyrik, eines Bezugs auf verschiedenen Ebenen und in verschiedener Gestalt, thematisch wie vertexungstechnisch wie poetologisch. Einen Gewinn bringt dieses Modell hierbei jedoch auch – und bestätigt seine Tragfähigkeit damit zugleich: Ich kann Texte von Charles Coran oder Théodore de Banville einerseits, von Leconte de Lisle und José-Maria de Heredia andererseits sowie drittens Texte Sully Prudhommes im Hinblick auf diese Faser als parnassisch interpretieren, ohne vermeintliche ‚Unterdiskurse‘ bemühen und sie miteinander vermitteln zu müssen.

4 Elemente einer expliziten Poetologie des Parnasse

4.1 Das Parnasse-Paradox: Gibt es eine explizite Poetologie des Parnasse?

Von seinen Kritikern ist der Parnasse immer wieder als eine verschworene Gruppe, gar als eine Sekte dargestellt worden, die einem bestimmten Kult huldige.¹ Dem steht ein auffälliger Mangel entgegen, eine publizistische Leerstelle, ja, ein paradoxes Schweigen. Wie Yann Mortelette betont hat: „Ce mouvement [...] n’a pas produit de manifeste ni de programme. [...] Les Parnassiens n’ont pas théorétisé leur esthétique“.² Catulle Mendès etwa ruft aus: „*Le Parnasse!* Mais nous n’avons seulement pas écrit une préface!“ Und er fügt an, es gebe keine theoretischen Gründungstexte, keine gemeinsam niedergelegte Ästhetik, nur eine gemeinsame Begeisterung für Schönheit und Kunst.³ Selbst die Bezeichnung „Parnassien“ ist nicht von allen Autoren in Anspruch genommen worden. Einige hätten sich offensiv mit ihr identifiziert, schreibt Mortelette, andere hätten sie abgelehnt, manche hätten im Laufe der Zeit Abstand von ihr genommen – und „la plupart n’ont rien dit“.⁴

Vergleicht man diese Situation etwa mit den proliferierenden Stellungnahmen der Romantiker – allein zu seinem Gedichtband *Odes et ballades* etwa schreibt Victor Hugo nicht weniger als sechs Vorworte –, so stellt sich die Frage: Gibt es gar keine explizite poetologische Selbstverständigung der Parnassiens? Der Parnasse erscheint in der Tat von einem Paradox gekennzeichnet: auf der einen Seite die Wahrnehmung durch die Rezipienten als einer – wie auch immer problematischen – Einheit; auf der anderen kein Dokument, das diese Einheit konstituieren würde. Rechtfertigungen *ex post*, Interpretationen aus dem Rückblick liegen durchaus vor, zum Beispiel von Catulle Mendès oder Louis-Xavier de Ricard,⁵ – und spiegeln dementsprechend andere Interessenslagen wider, als sie zu der Zeit gegeben waren, in der die parnassischen Gedichtsammlungen erschienen. Insofern sind sie hier allenfalls begleitend zu berücksichtigen.

1 Vgl. Kapitel 3.4.1.

2 Yann Mortelette, „Préface“, in: ders. (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 7–39, hier S. 7.

3 Jules Huret, *Enquête sur l’évolution littéraire*, Daniel Grojnowski (Hrsg.), Paris 1999, S. 288–289.

4 Mortelette, „Préface“, S. 8.

5 Vgl. zu Mendès weiter unten Kapitel 4.4; mehrere Texte Ricards sind abgedruckt in Yann Mortelette (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006.

Zwar ist häufig Théodore de Banvilles *Petit traité de poésie française* von 1872 als solches fehlendes Manifest angeführt worden,⁶ – ein literaturkritischer Parteigänger des Symbolismus bezeichnet den Text etwa als „l’Art poétique de l’école“ –,⁷ doch geschieht dies gewissermaßen *faute de mieux*. Daher überlesen jene Interpreten auch stets die Ironie, die bereits im Titel dieses Traktats steckt, wenn er sich als „petit“ gleich selbst in seiner Wichtigkeit zurücknimmt. Auch wäre dieses Manifest spät formuliert – im Todesjahr Gautiers, nach dem Erscheinen des zweiten *Parnasse contemporain* und der wichtigsten Gedichtbände Leconte de Lisles. Drittens handelt sich es sich bei dem *Traité* dominant um ein „metrisches Lehrbuch“, wie Stefan Hartung schreibt. Damit hat er zwar durchaus nicht Unrecht; er legt den *Traité* allerdings doch ein wenig zu eng aus.⁸ Denn immer wieder macht Banville in seinem Text dezidierte poetologische Aussagen – wenn er Dichtung beispielsweise über eine besondere idealische Sangbarkeit und die Vollkommenheit der Wortkombination definiert⁹ oder den Reim zum zentralen Element des Verses macht. Banville erteilt überdies einer Poetik genialer Subjektivität eine klare Absage. Stattdessen fordert er von den Dichtern ein, ihre Texte in positiven, und das heißt vor allem auch wissenschaftlich gestützten Kenntnissen zu fundieren. Damit trifft er sich durchaus mit Aussagen Leconte de Lisles, etwa in seiner Akademie-Rede, wie wir gleich sehen werden, auch wenn Banville an dieser Stelle die Lexik betont. Es ist eine herausgehobene Stelle – sie findet sich zu Beginn des „Conclusion“ betitelten Schlusskapitels des *Traité*:

6 Auf diese Weise ordnet auch Stefan Hartung die Bewertung von Banvilles *Traité* ein (vgl. Stefan Hartung, „L’art pour l’art und Parnasse: Antiromantischer Kunstbegriff und Wandel der Lyrikkonzeption bei Parnassiern und Modernen“, in: Heinz Thoma [Hrsg.], *Französische Literatur – 19. Jahrhundert. Lyrik*, Tübingen 2009, S. 175–226, hier S. 198).

7 André Beaunier, „[Parnassiens et symbolistes]“ [1901/2], in: Yann Mortelette (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 297–319, hier S. 306.

8 Hartung, „L’art pour l’art und Parnasse“, S. 198. Hartung datiert den *Traité* auf 1871; Mortelette führt 1872 als Jahr des ersten Erscheinens an (vgl. die Anmerkung in Gustave Kahn, „Le Parnasse et l’esthétique parnassienne“ [1901], in: Yann Mortelette, [Hrsg.], *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 273–295, hier S. 283).

9 Vgl. Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris 1883, S. 3–5. Banville wertet dabei, insbesondere mit seinem Kriterium einer speziellen Sangbarkeit, romantische Theoreme subtil um und passt sie einer parnassischen Konzeption ein. Vgl. dazu ausführlicher Henning Hufnagel, „Parnasse und Mündlichkeit: Beredtes Verstummen im statuarischen Text. Mit einer Coda zu Mallarmé“, in: *Lendemains. Études comparées sur la France*, 41/2016, 164, S. 77–111, hier S. 94–96. Nur soviel sei angedeutet: Wenn in der Romantik Dichtung als Gesang, als ‚Seelenmusik‘, konzipiert wird, gibt Banville dieser anthropologischen Bestimmung eine archäologische Wendung: Was genau unter Sangbarkeit zu verstehen sei, so Banville, sei mit den antiken Vortragstechniken verlorengegangen, und bislang habe es sich nicht rekonstruieren lassen.

Tu ne connaîtras jamais trop bien l'histoire, les théologies, la philosophie, l'esthétique, les beaux-arts, les arts somptuaires et de décoration et les termes techniques de tous les métiers. [...] Les imbéciles peuvent seuls avoir la prétention de tirer de leur âme les termes des sciences, des arts et des métiers qu'ils n'ont pas étudiés dans les ouvrages spéciaux. Toute école poétique périt, jamais par l'exagération de la splendeur ou de la préciosité, comme on le prétend toujours, mais par l'excès du vague et de la platitude. Ce vague et cette platitude sont engendrés par la seule ignorance.¹⁰

Banville macht ein solches Wissen mithin zum entscheidenden Punkt in der Frage über ‚Leben‘ und ‚Tod‘, spricht den Aussagewert, der poetischen Paradigmen. So finden sich also auch bei dem ‚fantaisistischen‘ Banville Wissen und Wissenschaft antiromantisch zur Begründungsinstanz für diesen Wert erhoben. Als Autor, der die Aufnahme von solch scheinbar spezialistischem Wissen beispielhaft in seiner Lexik realisiere, nennt Banville – anders als man vielleicht erwartet hätte – nicht Leconte de Lisle, sondern Théophile Gautier.¹¹ Insofern Banville einen weniger offensichtlichen Fall in Stellung bringt, wird die Bedeutung dieses Verfahrens für den Parnasse indes nur unterstrichen.

Und doch scheint Banville solche poetologischen Stellungnahmen gleich wieder zu relativieren, wenn er, ebenfalls im Kapitel „Conclusion“, mit seiltänzerischer Ironie schließt, eigentlich seien alle Unterweisungen und Ratschläge, die er bis dahin erteilt habe, umsonst: denn Dichter könne man gar nicht werden; zum Dichter müsse man erwählt sein. Dieser romantisierende Gedanke, der bereits die Idee eines *Traité de poésie* rundweg ad absurdum führt, ist ein umso stärkeres Relativierungssignal, als er an dieser Stelle bereits zum zweiten Mal in Banvilles Traktat ausgebreitet wird. Banville hatte ihn im dritten Kapitel seines Texts schon formuliert und an dieser Stelle angefügt: Das einzige, was man tun könne, sei zur Stil- und Geschmacksbildung die ‚Meister‘ zu lesen.¹²

Der Stellenwert der einzelnen Aussagen des *Traité* wie auch des Traktats als ganzem ist also kaum eindeutig zu bestimmen. Tatsächlich spielt der technisch-handwerkliche Aspekt eine beherrschende Rolle in dem Buch, das unter anderem einen Katalog fester Formen entwickelt, unter vielen anderen das Rondel oder das Sonett, die Sestine oder das Pantoum.¹³ Die Autoren, die den *Traité* als Manifest des Parnasse lesen, nutzen die Konzentration auf die Verstechnik als Argument, um den Parnasse insgesamt als inhaltsleer und kunsthandwerklich zu disqualifizieren.¹⁴ Ähnlich wird auch Leconte de Lisle bereits von den Zeitgenossen eine

¹⁰ Vgl. Banville, *Petit traité de poésie française*, S. 259 – 260.

¹¹ Vgl. ebd., S. 260.

¹² Vgl. ebd., S. 50 und S. 259.

¹³ Vgl. ebd., S. 185 – 257.

¹⁴ Vgl. Beaunier, „[Parnassiens et symbolistes]“, S. 306.

Konzentration auf die technischen Aspekte des Verses vorgehalten, etwa wenn Edmond de Goncourt notiert: „sa conversation se tient trop dans les choses de son métier, il parle trop versification, syntaxe“.¹⁵

Dieser technische Aspekt dominiert in gewisser Hinsicht auch jenen Text, der am ehesten einen Manifestcharakter der parnassischen Dichtung für sich in Anspruch nehmen kann – allerdings nicht in Gestalt einer Prosareflexion, sondern selbst eines Gedichts: Gautiers Text *L'Art*, der den Band *Émaux et Camées* seit der Ausgabe von 1863 beschließt – „dont elle résume l'idée“, wie Gautier selbst schreibt.¹⁶ Ursprünglich die Antwort auf ein Gedicht Théodore de Banvilles, das Gautier als „bon ouvrier“ unter den Dichtern feiert,¹⁷ nimmt Gautier dessen Metrum auf und entfaltet auch dessen Grundgedanken vom Prinzip der *difficulté vaincue* zu einer artistischen Poetik der Kunstfertigkeit, des Meisterns der schwierigen Form und der Verewigungsleistung von Dichtung. Dabei bedient er sich in vierzehn Strophen durchgängig einer Metaphorik der bildenden Kunst, die ihr Material in „une forme au travail / Rebelle“ fasst: „marbre, onyx, émail“, dem Gautier den „vers“ auf derselben Stufe beigesellt.¹⁸ So präsentiert der Text ein Dichtungsverständnis, „das in der formalen Bändigung eines resistenten Materials die entscheidende ästhetische Qualität sieht“.¹⁹

Sucht man – neben den beiden genannten – nach Texten, die stärker als diese eine theoretische Selbstverständigung über das eigene Schaffen und eine ästhetische Programmatik entwickeln, ist man auf die Schriften Leconte de Lisle verwiesen: die beiden Vorworte zu den *Poèmes antiques* und den *Poèmes et poésies* aus den 1850er Jahren sowie die retrospektive Rede, die er bei seiner Aufnahme in die *Académie française* 1887 gehalten hat. Sie gehen über die Artikulation eines artistischen Dichtungsverständnisses wie bei Banville und Gautier hinaus, formulieren deutlich antiromantische Positionen und schlagen Brücken zwischen Dichtung und Wissenschaft, die von anderen Parnassiens aufgenommen werden. Dies soll im folgenden Kapitel genauer analysiert werden.

¹⁵ Edmond de Goncourt/Jules de Goncourt, *Journal. Mémoire de la vie littéraire*, Robert Ricatte (Hrsg.), Bd. 2: 1866–1886, Paris 1989, S. 761.

¹⁶ Gautier schreibt dies in einem Brief an Ernest Feydeau, hier zitiert nach der „Notice“ in der Ausgabe von Claudine Gothot-Mersch (Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, Claudine Gothot-Mersch [Hrsg.], Paris 1981, S. 221).

¹⁷ Vgl. ebd., S. 276.

¹⁸ Ebd., S. 148.

¹⁹ Klaus W. Hempfer, „*Transposition d'art* und die Problematisierung der Mimesis in der Parnasse-Lyrik“, in: Winfried Engler (Hrsg.), *Frankreich an der Freien Universität. Geschichte und Aktualität*, Stuttgart 1997, S. 171–196, hier S. 181.

Wenn Yann Mortelette bei Leconte de Lisle dadurch gar eine „doctrine parnassienne“ konstituiert sieht, die mit dessen Poetik offenkundig ineins fallen soll,²⁰ geht er indessen zu weit. Schon die Bezeichnung ‚Doktrin‘ würde eine zu hohe Geschlossenheit und Systematik suggerieren, die der Heterogenität des Parnasse nicht gerecht würde – wenngleich der herrische Tonfall von Leconte de Lisles Vorworten in der Tat ihre Charakterisierung als ‚doktrinal‘ rechtfertigen würde. Doch ist durchaus fraglich, ob sie auf diese Weise wirksam werden konnten. Leconte de Lisles Vorworte potenzieren das Parnasse-Paradox noch einmal: Denn er hat seine Vorworte unterdrückt. Sie begleiten nur die erste Ausgabe seiner Gedichtbände, also der (so Leconte de Lisles damalige Schreibweise) *Poèmes antiques* von 1852 sowie der *Poèmes et poésies* von 1855. In keiner der zahlreichen späteren Neuausgaben und Erweiterungen, die zu Leconte de Lisles Lebzeiten erschienen sind – 1857, 1858, 1874, 1881, 1886 und 1891 –²¹ sind die Vorworte enthalten. Erst die posthume Ausgabe gesammelter *Derniers poèmes*, die José-Maria de Heredia 1899 mitverantwortet hat, druckt auch jene nun fast ein halbes Jahrhundert alten Vorworte in einem Anhang wieder ab.²² Maurice Barrès, ein glühender Verehrer der Dichtung Leconte de Lisles, schreibt beispielsweise, in den 1880er Jahren, also zu dem Zeitpunkt, als Leconte de Lisle sich der endgültigen Anerkennung durch die Aufnahme in die *Académie française* näherte, seien ihm dessen „préfaces doctrinales“ völlig unbekannt gewesen.²³ Seine Poetologie,

20 Mortelette, „Préface“, S. 8.

21 Vgl. die Beschreibung der Ausgaben durch Claudine Gothot-Mersch (Charles Marie René Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Claudine Gothot-Mersch [Hrsg.], Paris 1994, S. 305–306).

22 Vgl. Charles Marie René Leconte de Lisle, *Derniers poèmes*, José-Maria de Heredia/Vicomte de Guerne (Hrsg.), Paris 1899, S. 215–234.

23 Maurice Barrès, „Le Voyage de Sparte“, in: ders., *Romans et voyages*, Bd. 2, Vital Rambaud (Hrsg.), Paris 1994, S. 379–508, hier S. 392. Bezeichnenderweise greift auch Gustav Kahn nicht auf diese Vorworte zurück, als er um die Jahrhundertwende die „esthétique parnassienne“ zu bestimmen versucht, obwohl er in seiner Untersuchung Leconte de Lisle – neben Banville – als Begründer des Parnasse ansieht. Kahn, Protagonist des Symbolismus, stützt sich mit literaturhistoriographischem Anspruch dagegen auf Banvilles *Petit traité de poésie française* und die im *Testament poétique* (1901) gesammelten poetologischen Schriften Sully Prudhommes – als theoretische Schriften, die die Hochphase des Parnasse sowie sein Ende repräsentierten (vgl. Kahn, „Le Parnasse et l'esthétique parnassienne“). Im Kontext der symbolistischen Debatte um den *vers libre* interessiert sich Kahn insbesondere für deren Rechtfertigung der traditionellen Versifikation – also wieder einen ‚technischen‘ Aspekt. Diese Debatte um den Vers ist schließlich auch ein Katalysator, der Sully Prudhomme dazu bewegt, seine verstreuten theoretischen Texte zu sammeln: Sein *Testament poétique* gliedert sich in zwei Teile – „Versification“ und „Poésie“ –, wovon der erste ganz der Verteidigung eben jener traditionellen Metrik dient. Sully Prudhomme versucht in dem Essay „Étude sur les fondements physiologiques de la Versification. – Critique des tentatives de la réformer“, seine Argumentation wissenschaftlich zu fundieren. Bezeich-

die auch Barrès zu erfassen versucht hat,²⁴ musste er also aus den Werken rekonstruieren.

Gewiss hat Leconte de Lisle einen Salon gepflegt, der schnell zum Treffpunkt von Lyrikern und Literaten wurde und den auch der junge Barrès eifrig frequentierte. Hier, im esoterischen Kreis, könnte er die Poetologie seiner Vorworte vertreten und weitergegeben haben. In jenem Salon will etwa Catulle Mendès denn auch „une ferme discipline, une ligne de conduite précise et résolue“ erlernt haben:

Il nous fallait la règle, une règle imposée de haut et qui, tout en nous laissant notre indépendance intellectuelle, fit concourir gravement, dignement nos forces éparées à la victoire entrevue.

Cette règle, c'est de Leconte de Lisle que nous la reçûmes.²⁵

Mendès, der ansonsten stets gegen poetologische Gemeinsamkeiten zwischen den Parnassiens argumentiert,²⁶ unterstreicht hier die Leitfunktion von Leconte de Lisle und seiner Poetik. Doch indem er von der „indépendance intellectuelle“ spricht, scheint er sie gleich wieder zu relativieren. So fügt er einige Seiten weiter auch an: „La seule discipline qu'il [Leconte de Lisle] imposât, – c'était la bonne, – consistait dans la vénération de l'art, dans le dédain des succès faciles.“²⁷ Dies scheint auf eine Poetik der *difficulté vaincue* hinauszulaufen, wie sie Banville und Gautier formuliert hatten. Die Vorworte Leconte de Lisles gehen darüber indessen, wie angedeutet, hinaus. Bei Mendès scheint es, als habe der Salon also die Zurücknahme ihrer expliziten Poetologie in die Implizitheit der Texte fortgesetzt. Der der Öffentlichkeit entzogene, esoterische Dichterzirkel ist bei ihm keine Platonische Akademie: Aber hat er wirklich keine ‚ungeschriebene Lehre‘ weitergege-

nenderweise ist der Essay programmatisch an den Anfang des Buches gestellt; er ist auch der längste der Sammlung (vgl. Sully Prudhomme, *Testament poétique*, Paris 1901, S. 35 – 101). Zweiter Katalysator von Sully Prudhommes Zusammenstellung ist die retrospektive Verteidigung der problematisch gewordenen Gattung der Lehrdichtung und des Langgedichts, Gattungen, die Sully Prudhomme selbst gepflegt hat. Wenn er in diesem Zusammenhang über die Relationen von Dichtung und Wissenschaft reflektiert, tut er das indessen (sub)gattungsmäßig gebunden; er fasst Wissenschaft als Gegenstand und Inhalt auf. Daher sind seine Überlegungen im Rahmen des vorliegenden Kapitels weniger interessant und bleiben beiseite. Sully Prudhomme entwickelt jedoch komplexe Positionen, etwa was Analogien zwischen Dichtung und Wissenschaft auf der Ebene der Verfahren angeht, in einigen seiner Gedichte selbst. Diese interpretiere ich in einem späteren Kapitel (vgl. Kapitel 7.5).

²⁴ Vgl. dazu Kapitel 6.3.

²⁵ Catulle Mendès, *La Légende du „Parnasse contemporain“*, Brüssel 1884, S. 223.

²⁶ Vgl. weiter unten Kapitel 4.4.

²⁷ Mendès, *La Légende du „Parnasse contemporain“*, S. 226.

ben? – Schließlich finden sich Echos der Vorworte in anderen, späteren Texten, wie gleich deutlich werden soll.

Die Literaturgeschichtsschreibung bevorzugt in der Regel diejenigen Strömungen, die ihre Ziele theoretisieren. Das hat die Wahrnehmung des Parnasse als eigenständigen Lyrikparadigmas sicher nicht befördert. Insbesondere ist es immer wieder an die Romantik geknüpft worden. Trotz der dargelegten Prekarität kommt Leconte de Lisle's theoretischen Texten in der Definition dieses Paradigmas eine Leitfunktion zu, weil seiner Figur und seinen Gedichten eine Leitfunktion zukommt. Sie können daher Charakteristika seiner Texte – und nicht nur seiner – explizieren helfen. In den folgenden Teilkapiteln wird es denn auch darum gehen zu zeigen, wie Leconte de Lisle sein Dichten als parnassisches von der Romantik absetzt – und welche Poetologeme er dabei in Stellung bringt, so insbesondere den Bezug auf die Wissenschaften. Anhand eines signifikanten, aber weithin missachteten Textes Gautiers, einer Bestandsaufnahme der Lyrik nach Erscheinen des ersten Anthologie des *Parnasse contemporain*, soll dann dargelegt werden, dass diese Poetologeme, gerade auch der Wissenschaftsbezug, Gautiers Beschreibung der aktuellen, in dieser Anthologie vertretenen ‚jungen‘ Lyrik bestimmen, trotz der mächtigen Gegenwart der Romantik in der Gestalt Victor Hugos. Ich zeige, dass Gautier den Parnasse in seinem Text – wenngleich auf vorsichtige, vexierbildhafte Weise – als neues, die Romantik ablösendes Paradigma etabliert und dieses Paradigma um Leconte de Lisle herum organisiert. In einer Coda wird schließlich deutlich werden, wie mit Catulle Mendès ein Vertreter des Parnasse selbst dieses Paradigma wieder ‚kassiert‘ und in die Romantik eingliedert – mit Folgen für die Literaturgeschichtsschreibung.

4.2 Der Meister spricht: Leconte de Lisle's theoretische Texte²⁸

Selbstbewusst, mit herrischer Stilgeste und getragen vom stoischen Pathos einer dreifachen Verneinung, eröffnet 1852 ein nicht mehr ganz junger Lyriker das Vorwort zu seinem ersten Gedichtband: „Ce livre est un recueil d'études, un retour réfléchi à des formes négligées ou peu connues. Les émotions personnelles n'y ont laissé que peu de traces; les passions et les faits contemporains n'y apparaissent

²⁸ In diesem Kapitel greife ich auf meine Interpretation u. a. des Vorworts zu den *Poèmes antiques* zurück, wie ich sie in dem Aufsatz „Entsubjektivierung und Objektivierungsstrategien in der Lyrik der Parnassiens“ formuliert habe, und denke sie weiter (vgl. Henning Hufnagel, „Entsubjektivierung und Objektivierungsstrategien in der Lyrik der Parnassiens“, in: Niklas Bender/Steffen Schneider [Hrsg.], *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*, Tübingen 2010, S. 53–71).

point“.²⁹ Diese Gedichte sind keine Gedichte, sondern historiographische Studien; persönliche Gefühle haben darin, wenn überhaupt, einen bloß marginalen Platz, und die unmittelbare Zeit und Umwelt des Dichters sind als Thema vollends ausgeschlossen. Denn, so fährt Charles Marie René Leconte de Lisle zu Beginn seiner *Poèmes antiques* fort, alles Subjektive, offen bekannt Persönlich-Individuelle sei ohne Wert:

Bien que l'art puisse donner, dans une certaine mesure, un caractère de généralité à tout ce qu'il touche, il y a dans l'aveu public des angoisses du cœur et de ses voluptés non moins amères, une vanité et une profanation gratuites. [...] Ceci explique l'impersonnalité et la neutralité de ces études.³⁰

Das muss revolutionär klingen nach Lamartines *Méditations poétiques*, nach den Gedichten Mussets, nach Vignys und Hugos ersten Gedichtbänden. Es klingt revolutionär in romantischen Zeiten, nach, wie Joachim Küpper geschrieben hat, der „Proklamation des je unverrechenbar Subjektiven, der noch keiner Regularisierung unterworfenen ‚inneren Stimme‘, nicht nur zu einem möglichen, sondern zum einzig legitimen Gegenstand von Dichtung“.³¹ Lamartine erhebt, ebenfalls in einem Vorwort, in seinem *Avertissement* zu *Harmonies*, auf das Leconte de Lisle mit seiner Absage direkt zu antworten scheint, Winfried Engler zufolge die „Ichform“ zum „einzig legitimen poetischen Ausdruck“.³² Und die Auffassung, ein Gedicht solle die unmittelbare Expression subjektiver Empfindung, persönlichen Leidens, sein, lässt Alfred de Musset in *La Nuit de mai* die emblematischen Verse schreiben: „Les plus désespérés sont les chants les plus beaux / Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots [...]“.³³

Um die Mitte des Jahrhunderts wird diese Beschränkung der poetischen Gegenstände auf den Gefühlsausdruck des Subjekts nicht nur Leconte de Lisle, sondern auch einigen anderen Lyrikern fragwürdig. In jenem Jahr 1852 macht ja,

29 Charles Marie René Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes antiques*]“, in: ders., *Articles – Préfaces – Discours*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 1971, S. 107–121, hier S. 108–109. Zu Leconte de Lisles Vorwort vgl. auch Michael Einfalt, *Zur Autonomie der Poesie. Literarische Debatten und Dichterstrategien in der ersten Hälfte des Second Empire*, Tübingen 1992, S. 115–121. Einfalt interessiert die Frage des Wissenschaftsbezugs jedoch nicht.

30 Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes antiques*]“, S. 109.

31 Joachim Küpper, „Zum romantischen Mythos der Subjektivität. Lamartines ‚Invocation‘ und Nervals ‚El Desdichado‘“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 98/1988, S. 137–165, hier S. 137.

32 Winfried Engler, „Die romantische Lyrik“ in Dieter Janik (Hrsg.), *Die französische Lyrik*, Darmstadt 1987, S. 342–380, S. 352.

33 Alfred de Musset, *Poésies complètes*, Maurice Allem (Hrsg.), Paris 1957, S. 308.

wie bereits erwähnt, zusammen mit Leconte de Lisles *Poèmes antiques*, die erste Ausgabe von Théophile Gautiers Gedichtband *Émaux et Camées* Epoche, während die Dichtungsart, die in diesen beiden Bänden der Romantik entgegengesetzt wird, bekanntlich erst einige Jahre später ihren Namen erhält. Die namensgebende Anthologie *Le Parnasse contemporain* von 1866 wird programmatisch von einem Text Gautiers eröffnet; ihr zweiter Faszikel ist, ebenso programmatisch, ganz Leconte de Lisles Gedichten gewidmet:³⁴ Sie haben, wie Catulle Mendès mit der ihm eigenen Drastik rückblickend schreibt, „l’horreur des niaisés sensibles“³⁵ *à la manière* des zitierten Musset.

Wie die eingangs zitierten Stellungnahmen Leconte de Lisles andeuten, streben er und mit ihm die Parnassiens eine Erneuerung der Lyrik durch deren Entsubjektivierung an – und finden sich mit dem Problem konfrontiert, wie dies zu leisten ist, ohne nachromantisch den Gegenstand von Dichtung zu verlieren. Was also kann an die Stelle des Selbstausdrucks treten? Ich habe bereits aufgezeigt, dass sich das Parnasse-Paradigma durch Objektivierungstendenzen beschreiben lässt.³⁶ Als eine der Strategien habe ich die Integration von Wissensbeständen herausgestellt, die sich als wissenschaftlich beglaubigt ausweisen. Bisweilen geht dies gar mit der Formulierung eigener kognitiver Ansprüche innerhalb lyrischer Texte einher. Meine These ist, dass dieses wissenschaftliche Wissen in unterschiedlichen Formen, von konkreten inhaltlichen Aufarbeitungen bis hin zum abstrakten Postulat von Wissenschaftlichkeit, in parnassischen Gedichten an die Stelle der romantischen Subjektivität tritt. Im Folgenden will ich zeigen, wie sich diese Strategie auch aus den theoretischen Texten Leconte de Lisles rekonstruieren lässt. Zuvor aber ist zu verdeutlichen, wie jene Systemstelle der Subjektivität in der Romantik konzipiert ist. Diese Darstellung erhebt nicht den Anspruch, die romantische Konzeption in ihrer Komplexität wiederzugeben – es ist eine Darstellung, die funktional auf die Definition des Parnasse abzielt und daher auf jene Punkte der romantischen Poetologie ausgerichtet ist, an denen der Parnasse kritisch ansetzt. Diese Punkte dekonstruiert Leconte de Lisle namentlich in seinem Vorwort zu den *Poèmes antiques*: erstens die Authentizität des Selbstausdrucks, zweitens die „Paradigmatik“ der dichterischen Subjektivität (Hemphfer) und drittens, mit letzterem direkt verbunden, die Seher-, Führer- bzw. *vates*-Rolle des Dichters.

³⁴ Vgl. Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris 2005, S. 177.

³⁵ Mendès, *La Légende du „Parnasse contemporain“*, S. 50.

³⁶ Vgl. Kapitel 3.4.

4.2.1 Romantische Subjektivität

Auch wenn das dichterische Subjekt der französischen Romantik den Anspruch hat, allein sein Eigenstes und Innerstes zu vertexten, ist es gleichwohl nicht radikal isoliert, nicht solipsistisch über sich selbst gebeugt. Seine Subjektivität ist vielleicht unverrechenbar, aber keinesfalls inkongruent mit anderen Subjektivitäten. In der französischen Lyrik der Romantik scheint es vor allem zwei einander ergänzende Verfahren zu geben, um solcherart intersubjektive Aussagekraft herzustellen und Subjektivität zu ‚objektivieren‘; beide Verfahren bauen auf die authentifizierende und defiktionalisierende Überblendung des lyrischen Ichs mit dem empirischen *poète*.³⁷

Zum einen wird das dichterische Subjekt als Seher bzw. *vates* zum Paradigma der Menschheit erklärt. Das, was der Dichter erfährt, ist für alle Menschen gültig; der Dichter macht es nur für andere verfügbar, indem er sich selbst ausdrückt. Er kann das, weil er, anders als andere Menschen, über eine besondere Disposition der Seele verfügt: das Genie. Die Seele ist, mit der prägnanten Formel Marc Föckings, das „Interface zwischen physischer und metaphysischer Sphäre“; dazu gleich noch ein Wort.³⁸ Das Genie fügt dieser Vermittlungsfähigkeit der Seele eine Ausdrucksfähigkeit hinzu. Es hat neben einer produktiven aber auch eine rezeptive Komponente; der Dichter ist als Genie sowohl empfänglicher für Eindrücke als auch in besonderem Maße fähig, diese Eindrücke in sprachlichen Ausdruck zu transformieren:

L'âme humaine est une lyre naturellement harmonieuse et qui rend des sons toutes les fois qu'elle est ébranlée. Tout homme porte en lui cette lyre immortelle [...]. La différence entre les hommes, c'est que chez les uns la lyre est plus facilement ébranlée que chez les autres, et ensuite que les sons qu'elle rend expirent dans la conscience de la plupart des hommes,

37 Vgl. Klaus W. Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, in: Titus Heydenreich/Eberhard Leube/Ludwig Schrader (Hrsg.), *Romanische Lyrik: Dichtung und Poetik*, Tübingen 1993, S. 69–91, S. 79 sowie Marc Föcking, „*Contre la pôhésie*. Destruktion und Rekonstruktion des Poetischen in Flauberts ungeschriebener Lyrik“, in: Klaus W. Hempfer (Hrsg.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart 2008, S. 399–428, S. 401. Vgl. zur Poetologie der romantischen Lyrik insbesondere Franz Penzenstadler, *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition. Ode und Elegie in der französischen Romantik*, Stuttgart 2000, S. 87–179; zur Konstitution der Gattung ‚Lyrik‘ über einen – durchaus unterschiedlich verstandenen – subjektiven Gefühlsausdruck u. a. in der deutschen Theorie um 1800 Anna Cullhed, *The Language of Passion. The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746–1806*, Frankfurt a.M. [u. a.] 2002. Vgl. synthetisch zusammenfassend Marc Föcking, „Von der Romantik bis zum Naturalismus“, in: Jürgen Grimm/Susanne Hartwig (Hrsg.), *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2014 (6. vollständig neubearbeitete Aufl.), S. 244–290, hier S. 254–256.

38 Föcking, „*Contre la pôhésie*“, S. 402.

tandis que chez les poètes ils trouvent une voix et une langue pour se traduire au dehors et parvenir à nos oreilles.³⁹

Wie Franz Penzenstadler festhält, ist die Sonderstellung des Dichters hier im Vergleich zu anderen poetologischen Selbstaussagen der Romantik sehr „moderat“ formuliert. Die Formulierung ist gleichwohl beispielhaft, insofern sie noch am Ende des 19. Jahrhunderts in Umlauf ist, etwa wenn Catulle Mendès Victor Hugo in seiner gleichzeitigen Ausnahmestellung und Repräsentativität für die Menschheit beschwört:

Victor Hugo, lui, est universel. C'est un poète qui sans doute est un homme distinct de tous les autres par de spéciales facultés d'éprouver, de penser, d'exprimer; il est, oui, *original*; mais en même temps, cet homme, cet individu absorbe et restitue toute une humanité, – toute l'humanité moderne [...].⁴⁰

Die Weltwahrnehmung des Dichters ist unproblematisch; die Struktur der Realität und ihre individuelle Wahrnehmung durch den Dichter sind deckungsgleich, ja, Dichtung erkennt die Welt „überhaupt erst in ihrem wahren Sein“ – weshalb die romantische Poetologie auch das Prinzip der „vraisemblance“ als traditionellen Gegenstand der Darstellung durch das der „vérité“ ersetzen kann.⁴¹ Diese Deckungsgleichheit liegt darin begründet, dass die Subjektivität des *poète* qua Seele in einer höheren Wahrheit, in Gott, garantiert ist: Schöpfer und Schöpfung, Gott, Mensch und Welt stehen in Korrespondenz zueinander.⁴² Subjektivität ist damit „auf elementarem, letztlich den Platonismus wiederholendem Niveau“⁴³ objektiviert, wie Joachim Küpper süffisant anmerkt: Das romantische Regime von Objektivität basiert sozusagen auf Gottesgnadentum. Aus ihm leitet sich ein

39 Die Formulierung stammt aus einem Artikel des *Globe*, der eine Ausgabe von Walter Scotts sämtlichen Werken rezensiert (zitiert nach Penzenstadler, *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition*, S. 157; dort auch die im Anschluss referierte Charakterisierung Penzenstadlers). Auch Jean-Louis Cabanès und Guy Larroux sehen in *Le Globe* ein repräsentatives Organ der Romantik; zu den Mitarbeitern des *Globe* zählte auch Sainte-Beuve (vgl. Jean-Louis Cabanès/Guy Larroux, *Critique et théorie littéraires en France (1800–2000)*, Paris 2005, S. 43–47).

40 Catulle Mendès, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900. Rapport à M. le Ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts précédé de réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX^e siècle*, Paris 1903, Nachdruck Genf 1993, S. 71.

41 Vgl. Penzenstadler, *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition*, S. 117–120, Zitat S. 117.

42 Vgl. Föcking, „*Contre la pôhésie*“, S. 401.

43 Küpper, „Zum romantischen Mythos der Subjektivität“, S. 138.

Führungs- und Erziehungsanspruch des *vates* ab. Beispielhaft lässt sich dies an Hugos *Fonction du poète* ablesen:

Peuples! écoutez le poète!
 Ecoutez le rêveur sacré!
 Dans votre nuit, sans lui complète,
 Lui seul a le front éclairé.
 [...]
 Dieu parle à voix basse à son âme
 Comme aux forêts et comme aux flots!

Wird hier der privilegierte Wahrheitszugang des Dichters etabliert – er ist Teil der elementaren Natur, mit der Gott auf geheimnisvolle Weise direkt kommuniziert –, wird er an anderer Stelle mal als prometheischer, mal als christlich-engelhafter Licht- und Wahrheitsbringer eingeführt:

Le poète en des jours impies
 Vient préparer des jours meilleurs.
 Il est l'homme des utopies,
 Les pieds ici, les yeux ailleurs.
 C'est lui qui sur toutes les têtes,
 En tout temps, pareil aux prophètes,
 Dans sa main, où tout peut tenir,
 Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
 Comme une torche qu'il secoue,
 Faire flamboyer l'avenir!

[...]

Il rayonne! il jette sa flamme
 Sur l'éternelle vérité!
 Il la fait resplendir pour l'âme
 D'une merveilleuse clarté!
 Il inonde de sa lumière
 Ville et déserts, Louvre et chaumière,
 Et les plaines et les hauteurs;
 A tous d'en haut il la dévoile;
 Car la poésie est l'étoile
 Qui mène à Dieu rois et pasteurs! ⁴⁴

Das zweite Verfahren, intersubjektive Aussagekraft zu erzielen, stellt weniger auf eine spezielle Positionierung des Dichters ab, insistiert jedoch gleichfalls auf ei-

⁴⁴ Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, Bd. 1, Pierre Albouy (Hrsg.), Paris 1962, S. 1030–1031 sowie S. 1025 und S. 1031.

ner besonderen Direktheit. Ging es oben um einen unmittelbaren Zugang zur Wahrheit, wird hier nun ein unmittelbarer Zugang zum eigenen Gefühl und, damit verbunden, eine bestimmte Redeweise postuliert: die der Unverstelltheit des Ausdrucks. Das Subjekt beglaubigt durch seine Authentizität die Wahrheit des im Gedicht Dargestellten; die subjektive Wahrheit des Gefühls garantiert die ontologische Wahrheit der Darstellung. In diesem Zusammenhang lassen sich zwei Sätze Victor Hugos aus dem Vorwort zu seinen *Odes et Ballades* von 1826 anführen, zwei Sätze, die man sowohl in der von Hugo vorgesehenen als auch in umgekehrter Reihenfolge lesen kann: „Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature; qu'un guide, la vérité. Il ne doit pas écrire avec ce qui a été écrit, mais avec son âme et avec son cœur“.⁴⁵

Nur wenn der Dichter auf sein Gefühl horcht, findet er den unverstellten Zugang zur Natur. Nur wenn er der Natur folgt, so, wie sie ist, dann ist er authentisch. Auch hier ist also der Gedanke von (solcherart ontologischer) Objektivität als einer Korrespondenz von Innen und Außen, von subjektiver Erfahrung und äußerer Wirklichkeit wirksam.

4.2.2 Parnassische Verabschiedung der Subjektivität

Diese beiden skizzierten Verfahren, Individuelles zu verallgemeinern, Subjektivität zu ‚objektivieren‘, werden von den Dichtern des Parnasse radikal verabschiedet, ganz im Einklang mit den eingangs zitierten Postulaten in Leconte de Lisle's Vorwort. In zahlreichen ihrer Gedichte wird das lyrische Ich als Erfahrungs-subjekt eskamotiert, und seine Empfindungen werden als Thema ausgeschlossen. Leconte de Lisle etwa bedient sich des Musters des romantischen Bekenntnisgedichts nur, um Bekenntnisse zu verweigern,⁴⁶ so in dem bekannten Gedicht *Les Montreurs*, das sich auch durch seine Gattung, das Sonett, als durchaus unromantisch ausweist:

Tel qu'un morne animal, meurtri, plein de poussière,
La chaîne au cou, hurlant au chaud soleil d'été,
Promène qui voudra son cœur ensanglanté
Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière!

Der *confession* wird in den Terzetten gleich dreifach – unter dem Schatten eines Grabes, mit der Emphase der Endgültigkeit – Absage erteilt:

⁴⁵ Ebd., S. 283.

⁴⁶ Vgl. Hempfer, „Konstituenten parnassischer Lyrik“, S. 78–80.

Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sans gloire,
 Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire,
 Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal,

 Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
 Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
 Avec tes histrions et tes prostituées.⁴⁷

Besonders sinnfällig wird diese Abgrenzung vom lyrischen Diskurs der Romantik, wenn man zwei motivisch vielfach analoge Gedichte Leconte de Lisle und Vignys einander gegenüberstellt, *L'Incantation du loup* und *La Mort du loup*, wie dies Hermann Lindner getan hat: In beiden ist von einer gejagten und getöteten Wolfsfamilie die Rede, und in beiden wird schließlich auf den „tödlich verletzt allein auf dem Schauplatz zurückbleibenden Wolfsvater“ fokussiert.⁴⁸ Bei Vigny ist das lyrische Ich sozusagen selbst Teil der Jagdgesellschaft und richtet seinen Blick mitfühlend auf den Wolf, aus dessen Anblick es kommentierend eine Lehre zieht: „Ah! je t'ai bien compris, sauvage voyageur, / Et ton dernier regard m'est allé jusqu'au cœur!“⁴⁹

Bei Leconte de Lisle hingegen ist der Wolf allein auf der Szene; grammatikalische Spuren eines lyrischen Ichs sucht man vergebens; der Text folgt vielmehr einem beschreibenden Gestus, der sich jeden moralisierenden Kommentars, der Wolf und Mensch parallelisieren würde, denn auch enthält. Bisweilen tilgt diese Zurückhaltung sogar die Verben, so dass die Szene in einzelne, distinkt nebeneinanderstehende Informationen zu zerfallen scheint:

Les lourds rameaux neigeux du mélèze et de l'aune.
 Un grand silence. Un ciel étincelant d'hiver.
 Le Roi du Hartz, assis sur ses jarrets de fer,
 Regarde resplendir la lune large et jaune.⁵⁰

Aufgrund dieser Distanzattitüde negatiert die romantische Literaturkritik die parnassischen Lyriker spöttisch als „l'école des impassibles“. So schreibt der

⁴⁷ Charles Marie René Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, Claudine Gothot-Mersch (Hrsg.), Paris 1985, S. 192.

⁴⁸ Hermann Lindner, „Intellektualität und Pathos. Zur Rezeptionslenkung bei Leconte de Lisle“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 110/2000, S. 136 – 159, S. 145.

⁴⁹ Alfred de Vigny, *Œuvres complètes*, Bd. 1, François Germain/André Jarry (Hrsg.), Paris 1986, S. 145.

⁵⁰ Charles Marie René Leconte de Lisle, *Œuvres*, Bd. 3: *Poèmes tragiques – Derniers poèmes*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 1977, S. 62.

Literaturkritiker Alcide Dusolier im *Figaro*, kurz nach Erscheinen des *Parnasse contemporain*:

Les Impassibles (le mot le dit) excluent la *passion* des ouvrages d'art et de poésie. „Sans insensibilité, point de chef d'œuvre.“ [...] Ce qui rend particulièrement curieux le cas de messieurs les impassibles, c'est qu'ils appliquent leur théorie justement dans la poésie lyrique, tout à fait passionnée de sa nature et dont on pourrait dire qu'elle est la sensibilité mise en strophes.⁵¹

Gerade *dass* diese Strophen nichts als „sensibilité“ enthalten, macht nach Leconte de Lisle indessen ihre Bedeutungslosigkeit aus. Die vorgebliche Authentizität des erlebten Gefühls gebe keinen Rechtfertigungsgrund mehr ab, und schon gar nicht könne sie noch intersubjektive Relevanz begründen. In seinem Vorwort zu den *Poèmes antiques* rechnet Leconte de Lisle mit der romantischen Ausdrucksästhetik ab. Sein Vorwort ist eine Jeremiade über den aktuellen Zustand der Dichtung. Er sieht sich wörtlich in einer Epoche der „*décadence littéraire*“.⁵² Und wie es sich für eine solche Klagerede gebührt, arbeitet er vielfach mit rhetorischen Fragen und effektvollen Apostrophen. So spricht er die gescholtenen Dichter direkt an. Diese Rede ist so klang- und kraftvoll, dass sie es verdient, ausführlicher zitiert zu werden:

O Poètes, éducateurs des âmes, étrangers aux premiers rudiments de la vie réelle non moins que de la vie idéale; en proie aux dédains instinctifs de la foule comme à l'indifférence des plus intelligents; [...] écrivains de hasard qui vous complaisez dans une radicale ignorance de l'homme et du monde et dans un mépris naturel de tout travail sérieux; race inconsistante et fanfaronne, épris de vous-même, dont la susceptibilité toujours éveillée ne s'irrite qu'au sujet d'une étroite personnalité et jamais au profit de principes éternels; ô Poètes, que diriez-vous, qu'enseigneriez-vous? Qui vous a conféré le caractère et le langage de l'autorité? Quel dogme sanctionne votre apostolat? Allez! vous vous épuisez dans le vide, et votre heure est venue. Vous n'êtes plus écoutés, parce que vous ne reproduisez qu'une somme d'idées désormais insuffisantes; l'époque ne vous entend plus, parce que vous l'avez importunée de vos plaintes stériles, impuissants que vous étiez à exprimer autre chose que votre propre inanité. Instituteurs du genre humain, voici que votre disciple en sait instinctivement plus que vous.⁵³

Leconte de Lisle's Vorwort gehorcht einer Logik der Steigerung in einem Dreischritt, und so kehrt die angestimmte Klage über die „*décadence littéraire*“ in der zitierten Passage als direkte Apostrophe an die bloß selbstbezogenen und

⁵¹ Alcide Dusolier, „Les impassibles“ [1866], in: Yann Mortelette (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 47–52, hier S. 47–48.

⁵² Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes antiques*]“, S. 110.

⁵³ Ebd., S. 111–112.

selbstaussagenden Dichter wieder, um eine Breitseite gegen ihre romantischen Prinzipien abzufeuern: Sie sind ihm Lehrmeister, die nichts zu lehren haben, denn sie sehen nicht mehr das Allgemein-Menschliche, sondern nur die individuelle „étroite personnalité“, die als solche nicht-paradigmatische Subjektivität auch nur „inanité“, ‚Nichtigkeit‘ ist. An anderer Stelle, schon vor der zitierten Passage, hatte Leconte de Lisle diesen Verlust der Paradigmatik noch drastischer formuliert: Er beklagt dort, die „langue sacrée“, die heilige Sprache der Dichtung, sei dazu heruntergekommen, „à ne plus exprimer que de mesquines impressions personnelles“ und „esclave des caprices et des goûts individuels“ geworden zu sein.⁵⁴

Dadurch, dass Leconte de Lisle immer wieder die Beschränktheit des Dichter-Individuums auf sich selbst betont, wird deutlich: Ihm zufolge ist die Korrespondenz zwischen Subjekt und Absolutem, die Vermittlung zwischen Individuum und göttlicher Wahrheit gestört, ja zusammengebrochen. So bewegen sich die angegriffenen Dichter denn auch „dans une radicale ignorance de l’homme et du monde“. Und dementsprechend, so schließt Leconte de Lisle, haben die Dichter ihre *vates*-Rolle verspielt: Ihre Dichtung „n’est plus apte à enseigner l’homme“;⁵⁵ die Dichter haben ihre Propheten-Autorität verloren. Leconte de Lisle spricht ihnen das Recht auf Rolle und Rede, erneut pathetisch gesteigert, in einer zweiten Apostrophe ab.⁵⁶

Mit seinem dritten Schritt attackiert Leconte schließlich die Grundlage, auf der die Vertextung der „impressions personnelles“ gerechtfertigt wird: Er destruiert den Authentizitätsanspruch der Romantiker. Er entlarvt das jeweilig Subjektive als nur vermeintlich irreduzibel, als Imitation und Reproduktion von Subjektivität. Die zeitgenössische, sprich romantische Dichtung wird ihm zur Karikatur von bestimmten Individuen – Byron und Chateaubriand:

La Poésie moderne, reflet confus de la personnalité fougueuse de Byron, de la religiosité factice et sensuelle de Chateaubriand [...] se trouble et se dissipe. Rien de moins vivant et de

⁵⁴ Ebd., S. 110.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Wenn er ihnen zuvor einen „mépris naturel de tout travail sérieux“ vorwirft, scheint er einen Vorwurf inauguriert, den die Parnassiens stets an die Romantiker richten: Sie stellen ihre Arbeit am Sprachmaterial und ihr geduldiges Feilen am Vers im Sinne der *difficulté vaincue* immer wieder der inspirierten ‚Nachlässigkeit‘ der Romantiker entgegen: „Fi du rythme commode / Comme un soulier trop grand“ dichtet Théophile Gautier in *L’Art* (Gautier, *Émaux et Camées*, S. 148); Catulle Mendès spricht wiederholt von den „débrailés, ennemis du rythme et de la langue“ (Mendès, *La Légende du „Parnasse contemporain“*, S. 303), und viele weitere Beispiele ließen sich anfügen.

moins original en soi, sous l'appareil le plus spécieux. [...] La patience publique s'est lassée de cette comédie bruyante jouée au profit d'une autolâtrie d'emprunt.⁵⁷

Doch verabschiedet Leconte de Lisle keineswegs die Poesie an sich. Der zitierte Text ist schließlich das Vorwort zu einer Gedichtsammlung. Leconte hält an Dichtung fest, fordert aber ihre grundsätzliche Erneuerung.

4.2.3 Erneuerung der Dichtung mithilfe von Wissenschaft

Zu dieser Erneuerung müsse die Lyrik wahren Sühneanstrengungen, „épreuves expiatoires“,⁵⁸ unterworfen werden. Was wird gesühnt? Die ‚Herrschaft‘ der romantischen Subjektivität; Dichtung soll also entsubjektiviert werden. Leconte de Lisle schreibt denn auch, es bestehe die „nécessité de retremper aux sources éternellement pures l'expression usée et affaiblie des sentiments généraux“.⁵⁹ Um Leconte de Lisle zu paraphrasieren: Der abgenutzte Ausdruck der allgemeinen Empfindungen – an deren Stelle in der romantischen Dichtung jene „mesquines impressions personnelles“ getreten seien – ist in den ‚ewig reinen‘ Quellen der Dichtung zu waschen und zu erneuern. Die Erneuerung lässt sich in Leconte de Lisle Augen also einzig über die Wiedergewinnung der Tradition erreichen: „En attendant l'heure de la renaissance, il ne lui [à la poésie] reste qu'à se recueillir et à s'étudier dans son passé glorieux“.⁶⁰

Wo ist diese Vergangenheit auszumachen? Im antiken Griechenland, bei Homer, Aischylos und Sophokles – bezeichnenderweise keinen Lyrikern, sondern Epikern und Dramatikern, in denen vielleicht noch ein kultisches Moment zu finden ist; Euripides wird bereits zur Dekadenz gerechnet.⁶¹ Insofern Leconte de Lisle den kultischen Aspekt hervorzuheben scheint, deutet sich an, dass er weiterhin die *vates*-Rolle für den Dichter in Anspruch nehmen will – die Rolle, orientierend für eine Gemeinschaft zu sprechen. Im Vorwort zu den *Poèmes et poésies*, das dem Vorwort zu den *Poèmes antiques* drei Jahre später nachfolgt, bekräftigt Leconte de Lisle den Rückgriff auf die Antike noch einmal; schon thematisch sei der ‚Ursprung‘ interessanter.⁶² Und in den gegenwärtigen, der

⁵⁷ Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes antiques*]“, S. 116.

⁵⁸ Ebd., S. 118.

⁵⁹ Ebd., S. 117.

⁶⁰ Ebd., S. 118.

⁶¹ Ebd., S. 120.

⁶² So schreibt Leconte de Lisle: „Je crois, enfin, qu'à génie égal, les œuvres qui nous retracent les origines historiques, qui s'inspirent des traditions anciennes, qui nous reportent au temps où

‚wahren‘ Dichtung feindlichen Zeiten, heißt es zirkulär, könne eben nur ‚wahre‘, das heißt antike Dichtung, zumindest die Erinnerung an diese Tradition am Leben erhalten.⁶³

Die Erinnerung reicht freilich nicht aus, um die Dichtung zu erneuern. Wenn zur Erneuerung der Tradition diese nicht nur erinnert, sondern wiedergewonnen werden muss, so stellt Leconte de Lisle gleich in seinem Vorwort zu den *Poèmes antiques* klar: Diese Wiedergewinnung kann nur die Wissenschaft ermöglichen. Leconte de Lisle setzt, um die ‚Dekadenz‘ der Lyrik aufzuhalten, explizit auf Wissenschaftlichkeit. Zum einen soll das historische Wissen durch die Philologien, die Philosophie, die Religionsgeschichte bereitgestellt werden. Er nennt zwar diese Disziplinen nicht ausdrücklich, doch wird deutlich, dass er sie meint, wenn man die Charakterisierung mehrerer Gedichte liest, die er in seinem Vorwort vornimmt.⁶⁴ Im Vorwort zu den *Poèmes et poésies* präzisiert er zudem, dass Dichtung sich nicht in der Form auf Wissenschaft beziehen kann, die Maxime Du Camp in seinen *Chants modernes* von 1855 propagiert: in einer didaktischen Feier der modernen Technik.⁶⁵

Zum anderen zieht Leconte de Lisle im Vorwort zu den *Poèmes antiques* eine weitere – und weitreichendere – Konsequenz aus seiner Kritik der Romantik: Dichtung muss selbst wissenschaftliche Züge annehmen. So schreibt er: „L’art et la science, longtemps séparés [...], doivent donc tendre à s’unir étroitement, si ce n’est à se confondre.“⁶⁶ Das heißt also: Wenn der Lyrik die Subjektivität ausgetrieben wird, tritt die Wissenschaft an deren Stelle.

Mit der Subjektivität fällt allerdings auch die Instanz weg, die in romantischen Gedichten die Wahrheit und den Wert von Gegenstand und Gedicht letztgarantiert. Da mangels Subjekt keine metaphysische Quelle, die wie in Hugos *Fonction du poète* durch das Subjekt hindurch wirksam wäre, dies mehr tut, kommt auch diese Rolle nun der Wissenschaft zu. Die Garantie- bzw. Validierungsinstanz wird also veräußerlicht, geradezu verdinglicht: An die Stelle des

l’homme et la terre étaient jeunes et dans l’éclosion de leur force et de leur beauté, exciteront toujours un intérêt plus profond et plus durable que le tableau daguerréotypé des mœurs et des faits contemporains“ (Charles Marie René Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes et poésies*]“, in: ders., *Articles – Préfaces – Discours*, Edgard Pich [Hrsg.], Paris 1971, S. 123–136, hier S. 135).

⁶³ „S’il arrive donc que nous ne devons plus rien produire qui soit dû à nos propres efforts, sachons garder le souvenir des œuvres vénérables qui nous ont initiés à la poésie“ (ebd., S. 127–128).

⁶⁴ Vgl. dazu weiter unten. Leconte de Lisle schreibt diesen Gedichten durch den Bezug auf diese Disziplinen gleichzeitig einen kognitiven Anspruch zu.

⁶⁵ Leconte de Lisle spricht von „périphrases didactiques“ und einer „alliance monstrueuse de la poésie et de l’industrie“ (ebd., S. 127). Vgl. dazu auch Kapitel 5.3.

⁶⁶ Ebd., S. 118–119.

subjektiven Innenraums, an die Stelle des Genies, tritt eine überpersönliche, innerweltliche Institution, die sich im Dokument materialisiert.

Einerseits konzipiert Leconte de Lisle Kunst bzw. Dichtung hegelianisch, als Gerinnungsform der Vorstellungen eines Volkes bzw. einer Epoche,⁶⁷ wenn er in topisch-klischeehaft wirkenden Formeln beiden, Kunst wie Wissenschaft, Erkenntniskraft zuschreibt, der Kunst eine intuitive, der Wissenschaft eine vernünftig-diskursive:⁶⁸ „L'un [l'art] a été la révélation primitive de l'idéal contenu dans la nature extérieure; l'autre en a été l'étude raisonnée et l'exposition lumineuse.“⁶⁹ Andererseits scheint man in seiner Konzeption ein Echo Schillers zu hören, wenn die verlorene Ursprünglichkeit und Naivität durch Reflexion zurückgewonnen werden soll:

Nous sommes une génération savante; la vie instinctive, spontanée, aveuglément féconde de la jeunesse, s'est retirée de nous; tel est le fait irréparable. La Poésie, réalisée dans l'art, n'enfantera plus d'actions héroïques. [...] l'art a perdu cette spontanéité intuitive, ou plutôt il l'a épuisée; c'est à la science de lui rappeler le sens de ses traditions oubliées, qu'il fera revivre dans les formes qui lui sont propres.⁷⁰

Nach einer solchen Renaissance der Dichtung durch die Wissenschaft als einer Renaissance des Überindividuellen in der Poesie kann der Dichter auch wieder Anspruch auf die Propheten- und *vates*-Rolle erheben, die Leconte de Lisle, wie angedeutet, keineswegs aufzugeben gewillt ist. Doch ist das ein Langzeitprojekt, wenn nicht gar ein utopisches, das paradoxerweise die Gegenwart überspringen muss:

Et plus tard [...], quand la méditation des principes négligés et la régénération des formes auront purifié l'esprit et la lettre, dans un siècle ou deux, [...] peut-être la poésie redeviendra-t-elle le verbe inspiré et immédiat de l'âme humaine.⁷¹

67 Diese Überlegungen des Vorworts zu den *Poèmes antiques* setzt Leconte de Lisle im Vorwort zu den *Poèmes et poésies* fort – und konstatiert ihre Paradoxalität: In der heutigen Zeit sei die Gattung, in der sich eine solche ‚Gerinnung‘ äußert, das Epos, eigentlich unmöglich geworden (vgl. Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes et poésies*]“, S. 134–135).

68 Vgl. die ähnliche Formulierung, jedoch ohne Hegel-Bezug, bei Mortelette, *Histoire du Parnasse*, S. 133: „Lorsque les poètes de ce mouvement [le Parnasse] s'intéressent aux religions, c'est d'un point de vue sociologique, à l'exemple Leconte de Lisle qui voit en elles les formes idéales des rêves et des croyances d'un peuple“.

69 Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes antiques*]“, S. 118–120.

70 Ebd., S. 110, S. 119.

71 Ebd., S. 118.

Seine eigenen Texte der *Poèmes antiques* sieht Leconte freilich als Schritt auf diesem Weg, wie gleich der zu Beginn des Kapitels zitierte Eingangssatz seines Vorworts ja deutlich macht, wenn er diese Gedichte als historiographische Studien beschreibt, die sich durch den Gestus der Unpersönlichkeit und Neutralität auszeichnen.

Das angedeutete Echo Schillers ist im übrigen trügerisch. Die idealistische Reminiszenz trägt einen positivistischen Nenner; die Reflexion ist sozusagen archäologisch untermauert und wird historiographisch gestützt. Bewunderungswürdig ist ein Gedicht nicht mehr aufgrund der Authentizität der ‚inneren Stimme‘, die zum Ausdruck gelangt, sondern aufgrund der Authentizität des eingearbeiteten historischen Materials, das anhand von Dokumenten überprüft werden kann. Dieser Aspekt wird deutlich insbesondere in Leconte de Lisle's Rede zur Aufnahme in die *Académie française* von 1887. Nach seinen bedeutendsten Gedichtbänden erschienen, hat sie in mancher Weise schon einen retrospektiven Charakter. Wenn sie gewisse Züge der früheren Texte nuanciert, revidiert sie sie jedoch nicht, sondern bekräftigt sie vielmehr. In seiner Rede übt Leconte de Lisle an der in seinen Augen ahistorischen Vorgehensweise der Romantiker Kritik, bei der Behandlung historischer Sujets alle Epochen im Spiegel der eigenen zu sehen, anstatt sie in ihrer Distinktivität und Alterität wahrzunehmen. Damit zielt er insbesondere auf Victor Hugos *La Légende des siècles*; es ist aber eine vernichtende Kritik der gesamten romantischen Literatur, die ja häufig historische Stoffe verarbeitet:⁷²

[...] il fallait qu'il [Hugo] se fût assimilé tout d'abord l'histoire, la religion, la philosophie de chacune des races et des civilisations disparues; qu'il se fît tour à tour, par un miracle d'intuition, une sorte de contemporain de chaque époque et qu'il y revécût exclusivement, au lieu d'y choisir des thèmes propres au développement des idées et des aspirations du temps où il vit en réalité.⁷³

72 In der Regel entstammen diese Stoffe dem ‚christlichen Zeitalter‘ (vgl. Föcking, „Von der Romantik bis zum Naturalismus“, S. 256), was ihre Alterität im Vergleich zu Leconte de Lisle's mythologischen Stoffen vorderhand mindert. Leconte de Lisle's Vorwurf eines ahistorischen Vorgehens ist umso vernichtender, als in manchen Vorworten von romantischen Autoren die Geschichtsschreibung gar zu einer Leitdisziplin erhoben wird (vgl. Hélène Millot, „Arts poétiques, préfaces et manifestes: la légitimation de l'écriture par le savoir au XIX^e siècle“, in: Alain Vaillant [Hrsg.], *Écrire, savoir: littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne 1996, S. 205–228, hier S. 215).

73 Charles Marie René Leconte de Lisle, „Discours de réception à l'Académie française prononcé le 31 mars 1887“, in: ders., *Articles – Préfaces – Discours*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 1971, S. 191–218, hier S. 208. Vgl. auch Mortelette, *Histoire du Parnasse*, S. 137 sowie präsentatorisch Caroline De Mulder, *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, Amsterdam/New York 2005, S. 337–339. Brunetière stimmt mit Leconte de Lisle in seiner Einschätzung der Romantiker überein: „L'anti-

Ähnlich ‚unwissenschaftlich‘ verhielten sich nämlich die Gedichte mit historischer Thematik von Alfred de Vigny, denen darum auch jede historische Spezifik abgehe: „Le poème de *Moïse* [de Vigny] n’est qu’une étude de l’âme dans une situation donnée, n’appartient à aucune époque nettement définie et ne met en lumière aucun caractère individuel original“.⁷⁴ In diesem Sinne sei auch Hugos *Légende des siècles* eher „l’écho superbe de sentiments modernes attribués aux hommes des époques passées qu’une résurrection historique ou légendaire“.⁷⁵

Leconte de Lisle affiziert ‚archäologisches‘ Interesse an Dichtung auch in der Behandlung ihrer Gegenstände wird 1887 nicht mehr explizit als Weg zur utopischen Renaissance der Dichtung als „verbe inspiré de l’humanité“ stark gemacht. Vielmehr unterstreicht Leconte de Lisle den unmittelbaren Effekt, den sein ästhetisches Programm gehabt hat: Dichtung zu erneuern, indem es eine – durch ihren Wissenschaftsbezug – von der Romantik verschiedene Dichtung hervorgebracht hat.⁷⁶

Leconte de Lisle Kritik an der romantischen Dichtung gewinnt ihre Schärfe dadurch, dass er ihr eine Vernachlässigung von Erkenntnisquellen – und damit im Umkehrschluss, ganz im Einklang mit seinem Vorwort von 1852, eine Überschätzung der Subjektivität vorwirft. Die entsprechenden wissenschaftlichen Hilfsmittel, um von der eigenen Epoche abstrahieren zu können, stünden bereit – sie seien von den Romantikern nur übergangen worden. Leconte de Lisle hingegen nutzt diese Quellen intensiv, nicht zuletzt für seine Poeme, die auf epische Figuren und Themenkreise zurückgreifen.⁷⁷

quité des *Odes et Ballades*, par exemple, comme l’Orient des *Orientales*, n’étaient-ils pas encore un Orient et une antiquité de convention?“ (Ferdinand Brunetière, „Le Parnasse contemporain“ [1884], in: ders., *Histoire et Littérature*, Bd. 2, Paris 1896 [1. Aufl. 1885], S. 207–233, hier S. 210).

⁷⁴ Leconte de Lisle, „Discours de réception“, S. 209.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Auf einer durch ihren Wissenschaftsbezug gegeben ‚Modernität‘ der Parnasse-Dichtung im allgemeinen und der Dichtung Leconte de Lisle im besonderen insistieren zur selben Zeit Paul Bourget und Maurice Barrès (vgl. Kapitel 6.2 und 6.3). Edgard Pich hat darauf hingewiesen, dass Leconte de Lisle an einer Stelle seiner Rede zwei Formulierungen in seinen Text integriert, die diesen Charakter unterstreicht und die auf einen Essay Bourgets von 1885 und einen Text Barrès’ aus demselben Jahr zurückgehen (vgl. Pichs Fußnote 53 zu Leconte de Lisle, „Discours de réception“, S. 209). Hier liegt also ein besonderer Fall von ‚Kurzschluss‘ zwischen Kritik und Dichter vor: Ein Dichter sieht sich offenbar auf besonders passende Weise von der Kritik interpretiert und integriert deren Formulierung in den eigenen Text. So verstärken sich ihre Aussagen indessen gegenseitig.

⁷⁷ Dabei weitet er den Blick über den europäischen Kulturkreis hinaus und arbeitet etwa mit Übersetzungen des Rigveda und der Upanishaden sowie Sekundärliteratur von Orientalisten, vgl. Mortelette, *Histoire du Parnasse*, S. 155.

Bien qu'aucun siècle n'ait été à l'égal du nôtre celui de la science universelle; bien que l'histoire, les langues, les mœurs, les théogonies des peuples anciens nous soient révélés d'année en année par tant de savants illustres, [...] nos grands poètes ont rarement tenté de rendre intellectuellement la vie au passé.⁷⁸

In dieselbe Stoßrichtung zielt auch Ernest Renan, wenn er die Literaten zur historischen und historiographischen Information verpflichtet: „Le savant seul a le droit d'admirer“ und „La vraie admiration est historique“.⁷⁹ Renan fährt fort: „La couleur locale a un charme incontestable quand elle est vraie; elle est insipide dans le pastiche“.⁸⁰ Renan wendet sich damit explizit gegen die romantische Literatur, die es versäume, sich angemessen zu dokumentieren: „je me ris du romantique qui croit, en combinant ces mots, faire une œuvre belle. Là est l'erreur de Chateaubriand et la raison de l'incroyable médiocrité de son école“.⁸¹

Doch soll dieses historische Wissen für Leconte de Lisle nicht nur die korrekte „couleur locale“ garantieren. Auch die thematische Anlage seiner Gedichte zielt durchaus auf eine kognitiv-wissenschaftliche Aussage; hinter der Vergewärtigung der Vergangenheit steht eine analytische Absicht. Einen analytischen Anspruch erhebt Leconte de Lisle z. B., wenn er zwei seiner *Poèmes antiques* im Vorwort folgendermaßen charakterisiert: Das Poem über Helena reflektiere den Mythos als Rechtfertigung von Beutezügen, und das Niobe-Gedicht stelle den Kampf konkurrierender Traditionen dar:

Hélène est le développement dramatique et lyrique de la légende bien connue qui explique l'expédition des tribus guerrières de l'Hellade contre la ville sainte d'Ilos. *Niobé* symbolise une lutte fort ancienne entre les traditions doriques et une théogonie venue de Phrygie.⁸²

⁷⁸ Leconte de Lisle, „Discours de réception“, S. 208–209.

⁷⁹ Ernest Renan, *L'Avenir de la science. Pensées de 1848*, Paris 1890 (1. Aufl.), S. 193. Ferdinand Brunetière wird diesen Gedanken der ‚Wahrheit‘ der *couleur locale* aufnehmen und als ein Charakteristikum der Parnasse-Lyrik werten (vgl. Kapitel 6.4).

⁸⁰ Renan, *L'Avenir de la science*, S. 193. Mortelette zitiert ebenfalls diese Stelle, bei ihm als Beispiel der „influence conjoncturelle“ (vgl. Mortelette, *Histoire du Parnasse*, S. 131).

⁸¹ Renan, *L'Avenir de la science*, S. 193.

⁸² Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes antiques*]“, S. 121. Inwiefern sich diese ‚Thesen‘ in den Gedichten wiederfinden lassen, bliebe zu diskutieren. Entscheidend ist indes, dass Leconte de Lisle die Gedichte auf diese Weise, als Texte mit kognitiv-analytischem Anspruch, präsentiert. – Analog zu Leconte de Lisles Vorwort macht Hermann Lindner in dem bereits zitierten Gedicht *L'Incantation du loup* einen religionsgeschichtlichen, „wissenschaftlichen Kern“ aus (Lindner, „Intellektualität und Pathos“, S. 152): Wenn am Ende des Gedichts der sterbende Wolf den Mond in Erinnerung an seine erlegten Artgenossen anheule – die ‚Beschwörung‘ des Mondes aus dem Titel –, schildere Leconte de Lisle, so Lindner, am „Fallbeispiel eines ‚primitiven‘ leibseelischen Protagonisten [...] die Entstehung von archaischen Totenkulten und numinosen Orten und Instanzen“ (ebd.). Eine solche Konkretisierung der Aussageabsicht in einer veritablen These – und

Damit erhebt Leconte de Lisle für seine Texte einen Anspruch auf Wissenschaftsanalogie, wie man ihn sonst nur aus der Narrativik des 19. Jahrhunderts kennt. Bereits bei Brunetière firmieren daher unter der Formel des „positivisme esthétique“ nicht nur die Dichtung der Parnassiens, sondern wegen seines dezidierten Anspruchs, Wirklichkeit wissenschaftsanalog zu reflektieren, auch der realistische und naturalistische Roman.⁸³ Brunetière hat in der Tat richtig gesehen, dass sich im 19. Jahrhundert also nicht nur die Narrativik, sondern auch die parnassische Lyrik an wissenschaftliche Diskurse anlehnt, um ihren Aussageanspruch zu untermauern. Nur stützt sie sich nicht, wie erstere dominant, auf den biologischen oder medizinischen Diskurs,⁸⁴ sondern vor und neben diesen auch auf die humanwissenschaftlich-historiographischen Diskurse und das Wissen, das in ihnen produziert wird.⁸⁵ Das Entscheidende des parnassischen Wissenschaftsbezugs ist also weniger der Bezug auf bestimmte Wissens Elemente, die ein Modell für die Texte lieferten (wie zum Beispiel für den Roman Zolas das Degenerationstheorem oder jenen Flauberts die medizinische Fallgeschichte),⁸⁶ sondern die Fundierung in einer bestimmten Art von Wissen – nämlich auf eine besondere methodische Weise, wissenschaftlich, gerechtfertigtem Wissen.

Der Rekurs auf Wissenschaft anstelle von Subjektivität als Validierungsinstrument für Lyrik ist insofern nicht nur Abgrenzung zur Romantik. In ihm spiegelt sich zugleich der Kampf der Parnassiens um die Diskurshegemonie über die Literatur. Er dient zur Verteidigung der von der Romantik überkommenen Gattungshierarchie gegenüber dem Roman, der zeitgenössisch immer deutlicher zur Leitgattung aufrückt. Für die Romantik steht die Lyrik an der Spitze der Gattungshierarchie.⁸⁷

dieser These im besonderen – halte ich allerdings für durchaus problematisch, da Lindner gewisse Textdaten ausblendet, die dem Gedicht fantastische Züge geben, so eine Reihung von Märchen- und Sagengestalten: „Lui, le Chef du haut Hartz, tous l'ont trahi, le Nain / Et le Géant, le Bouc, l'Orfraie et la Sorcière / Accroupis près du feu de tourbe et de bruyère“ (Charles Marie René Leconte de Lisle, *Œuvres*, Bd. 3: *Poèmes tragiques – Derniers poèmes*, Edgard Pich [Hrsg.], Paris 1977, S. 62).

83 Vgl. Ferdinand Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, Bd. 2, Paris 1922 (1. Aufl. 1894), S. 135–140, sowie Brunetière „Le Parnasse contemporain“, S. 208–210. Vgl. dazu ausführlich Kapitel 6.4.

84 Vgl. dazu z. B. Marc Föcking, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002 und Niklas Bender, *Kampf der Paradigmen. Die Literatur zwischen Geschichte, Biologie und Medizin*, Heidelberg 2009.

85 Die Breite der Disziplinen, auf die sich parnassische Texte beziehen, wird in den Einzelanalysen der Gedichte deutlich werden (vgl. Kapitel 7).

86 Vgl. Föcking, *Pathologia litteralis*, S. 281–330 und S. 170–280.

87 Wenn Ulrich Schulz-Buschhaus bei Zola *en passant* eine Umkehrung in der „hiérarchie traditionnelle des genres“ konstatiert (Ulrich Schulz-Buschhaus, „Esquisse d'une tradition de poésie ‚naturaliste‘“, in: Fondazione Verga (Hrsg.), *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*,

Insofern sich, wie bereits Meyer H. Abrams dargelegt hat, mit der Romantik ein Wechsel von einer Mimesis- zu einer Ausdruckspoetik vollzieht,⁸⁸ kommt der Lyrik diese Stelle zu, da sie das Ausdrucksmedium „des je unverrechenbaren Subjektiven“ ist, das, wie zitiert, romantisch „zum einzig legitimen Gegenstand von Dichtung“ erhoben worden ist.⁸⁹ Anders gesagt: In der Gattung der Lyrik lassen sich die Prinzipien romantischer Poetik von Subjektivität und Selbstaussdruck auf idealtypische Weise realisieren. Die Romantik hat die Lyrik denn auch in den poetologischen „Mittelpunkt ihrer Programmatik“ gestellt.⁹⁰ Angesichts des Aufstiegs der Narrativik wehren sich die Parnassiens gegen eine Marginalisierung der „poésie“, wie sie etwa Zola u. a. in seiner Polemik *Les Poètes contemporains* vornimmt: Lyrik sei schlicht ein überholter, unzeitgemäß gewordener, da vorwissenschaftlicher Modus literarischen Ausdrucks.⁹¹

Am Ende dieses Kapitels möchte ich kurz auf Ernest Renan zurückkommen, bei dem sich, wie gesehen, Formulierungen finden, die mit Leconte de Lisle ästhetischen Anliegen übereinstimmen. Bereits die Zeitgenossen haben Leconte de Lisle und Renan – sowie weitere Historiker – miteinander verbunden und gemeinsame Züge an ihren Werken entdeckt. Darin drückt sich ein – mehr oder minder deutliches – Bewusstsein für die Charakteristik von Leconte de Lisle Dichtung aus, die ich in diesem Kapitel aus seinen theoretischen Texten herausgearbeitet habe: die Inszenierung ihres Bezugs auf Wissenschaft, die Behauptung von ‚Wissenschaftlichkeit‘. Und es beweist die Wirksamkeit von Leconte de Lisle Poetologie, sei das Wissen um sie nun über die theoretischen Texte vermittelt oder mündlich, über den Salon, oder aus den Gedichten selbst gewonnen.

Kein geringerer als Charles Baudelaire nimmt die Verbindung Leconte de Lisle mit Renan vor. In einem Essay von 1861 stellt er Leconte de Lisle zwei Figuren gegenüber, um ihn zu charakterisieren: die erste ist Gautier. Wie Gautier sei

Catania 1988, S. 431–446, hier S. 432), ist diese Hierarchie also poetologisch auf die spezifische historische Situation hin zu präzisieren; eine *traditionelle* Gattungshierarchie würde wohl zwar Versrede über Prosa, aber doch die Tragödie über die Lyrik stellen. – Ich habe diesen und den folgenden Passus bereits so formuliert in meinem Aufsatz „Parnasse und Polemik. Zolas Herausforderung der Lyrik“ (vgl. Henning Hufnagel, „Parnasse und Polemik. Zolas Herausforderung der Lyrik“, in: ders./Barbara Ventarola [Hrsg.], *Literatur als Herausforderung. Zwischen ästhetischem Autonomiestreben, kontextueller Fremdbestimmung und dem Gestaltungsanspruch gesellschaftlicher Zukunft*, Würzburg 2015, S. 21–45, S. 39).

88 Vgl. Meyer H. Abrams, *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik*, München 1978.

89 Küpper, „Zum romantischen Mythos der Subjektivität“, S. 137.

90 Penzenstadler, *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition*, S. 30.

91 Vgl. Kapitel 5.

Leconte de Lisle ein virtuoser Artist, der seine Stoffe kosmopolitisch wähle und gegenüber dem Gefühlsausdruck vollkommen indifferent sei.⁹² Die zweite Vergleichsfigur ist Renan – explizit als Historiker und Religionswissenschaftler. Baudelaire unterstreicht die unterschiedlichen Sphären, denen der Dichter und der Wissenschaftler entstammen; er betont den Unterschied zwischen dem literarischen und dem wissenschaftlichen Diskurs, und er hebt das Überraschende dieser Annäherung der beiden Personen erst einmal hervor. Doch damit betont er nur umso mehr einen wissenschaftsanalogen Blickwinkel in der Dichtung Leconte de Lisles:

Malgré la diversité qui les sépare, tous les esprits clairvoyants sentiront cette comparaison. Dans le poète comme dans le philosophe, je trouve cette ardente mais impartiale curiosité des religions, et ce même esprit d'amour universel, non pour l'humanité prise en elle-même, mais pour les différentes formes dont l'homme a, suivant les âges et les climats, revêtu la beauté et la vérité.⁹³

Damit definiert Baudelaire Leconte de Lisle also bereits zeitgenössisch durch die Kombination zweier Aspekte, wie ich sie in der vorliegenden Studie in meinem Begriff des Parnasse als eines von dessen charakteristischen Spannungsverhältnissen starkmache: dichterische Virtuosität und die Inszenierung von Wissenschaftlichkeit.

Auf ähnliche Weise vergleicht Louis-Xavier de Ricard Leconte de Lisle ein paar Jahre später, 1867, noch einmal mit Historikern der Religionen. Ricard tut dies in strategischer Absicht, um die Anthologie des *Parnasse contemporain* gegen ihre Kritiker zu verteidigen. Diese bemängelten, so Ricard, die Gedichte der Anthologie seien bloße Beschreibungen und hätten keinen gedanklichen Gehalt, schon gar keinen modernen. Ricard argumentiert nun, die in der Anthologie abgedruckten mythologischen Gedichte Leconte de Lisles behandelten zwar Themen aus der Vergangenheit der Menschheit, doch auf einer methodischen Ebene seien sie vollkommen zeitgenössisch: Leconte de Lisle sei in diesen Texten ein Historiker wie Edgar Quinet oder Jules Michelet, die für Ricard eindeutig Vertreter der „science“ sind. Dass die Bezeichnung „science“ *tout court* auch auf die humanwissenschaftlichen Disziplinen angewendet wird, ist im übrigen zeitgenössisch nicht ungewöhnlich. Ernest Renans *L'Avenir de la science* führt das Wort in diesem Sinne schon im Titel.⁹⁴ Wenn Leconte de Lisle auf „reconstruire l'homme religieux“ abziele, befinde er sich damit völlig im Einklang mit seinem Jahrhundert:

⁹² Charles Baudelaire, „Leconte de Lisle“ [1861], in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, Claude Pichois (Hrsg.), Paris 1976, S. 175–179, hier S. 177.

⁹³ Ebd., S. 177–178.

⁹⁴ Vgl. Renan, *L'Avenir de la science*.

[Cette idée de reconstruire l'homme religieux] concorde admirablement avec l'esprit d'un siècle dans lequel la science renouvelée a montré l'identité de l'âme humaine et de l'âme divine, sous la diversité apparente des symboles [...].⁹⁵

Michelet und Quinet hätten in Prosa das geleistet, was Leconte de Lisle nun in der Dichtung in Angriff nehme: „Pourquoi ne voulez-vous pas que la poésie tente cette œuvre sublime, déjà réalisée en prose par Edgar Quinet, [...] et si puissamment résumée par Michelet dans *La Bible de l'humanité*?“⁹⁶ Indem Leconte de Lisle in der Art dieser Wissenschaftler vorgehe, tue er etwas grundlegend anderes als romantische Gefühlsgedichte zu schreiben, die nurmehr eine private Relevanz hätten. Leconte de Lisle gelinge damit eine Erneuerung des Gegenstands von Dichtung: „[Leconte de Lisle] aura la gloire d'avoir non seulement accompli une œuvre personnelle, mais d'avoir révélé à la poésie contemporaine tout un cycle idéal qu'elle n'avait pas encore aperçu“.⁹⁷

An diesem Text Ricards ist gleich mehrere bemerkenswert: Erstens führt er ‚Wissenschaftlichkeit‘ bzw. Wissenschaftsanalogie als Charakteristik von Leconte de Lisles Dichtung an, in Einklang mit dessen Vorworten. Zweitens bringt er diese Charakteristik Leconte de Lisles in Stellung, um die Lyrik des *Parnasse contemporain* insgesamt zu verteidigen. In seinem Text nennt Ricard tatsächlich keinen anderen Lyriker neben ihm. Also muss ‚Wissenschaftlichkeit‘ für Ricard erstens ein so wichtiges Merkmal der Dichtung Leconte de Lisles sein, dass er seine Verteidigung darauf aufbaut. Und zweitens muss ihm dieses Merkmal auch über seine Dichtung hinaus für weitere parnassische Lyrik bedeutsam sein. Drittens schließlich ruft Ricard den Nexus von Dichtung und Wissenschaft auf, um die postromantische Erneuerung der Dichtung durch Leconte de Lisle zu behaupten – eine Erneuerung, die über jenen Nexus funktioniert. Ricards Text belegt mithin, dass die Elemente der Poetik Leconte de Lisles, die ich in diesem Kapitel herausgearbeitet habe – die Ablösung der Romantik durch eine Dichtung, die sich mithilfe des Bezugs auf Wissenschaft erneuert –, unter den Autoren des *Parnasse contemporain* bekannt und wirksam geworden sind.

⁹⁵ Louis-Xavier de Ricard, „Les critiques du *Parnasse contemporain*“ [1867], in: Yann Mortelette (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 85–89, hier S. 87. Ricard führt seinen Gegensatz einer methodischen im Gegensatz zu einer bloß inhaltlichen Modernität noch weiter aus (vgl. ebd., S. 88–89).

⁹⁶ Ebd., S. 87.

⁹⁷ Ebd.

4.3 Die Weltausstellung der Dichter: Théophile Gautiers poetologischer Vextertext *Rapport sur les progrès de la poésie*⁹⁸

Eigentlich können wir gleich mit Maxime Du Camp beginnen. In einem Buch, das Théophile Gautier, gut zwanzig Jahre nach seinem Tod, als einen der „grands écrivains français“ präsentieren soll, so der Titel der bei Hachette erschienen Buchreihe, versucht Du Camp einen eigentümlichen Text zu charakterisieren:

C'était au début de l'Exposition universelle; chacune des sections dont elle était composée, et où resplendissaient les œuvres de l'art et de l'industrie, devait adresser au ministre compétent un rapport faisant connaître les progrès accomplis depuis un nombre d'années déterminé. On estima qu'il était équitable de ne point tenir les belles-lettres hors de toute manifestation attestant leur vitalité, et Théophile Gautier fut chargé par le Ministre de l'instruction publique de rédiger un mémoire sur la poésie en France depuis 1848.

En deux mots, le gouvernement voulait avoir un rapport sur la poésie française depuis l'élection du prince Louis-Napoléon Bonaparte à la première magistrature de la république. On n'eût pas été fâché de pouvoir démontrer que les lettres françaises s'étaient glorieusement développées sous la présidence de Louis Bonaparte et pendant les quinze premières années du règne de Napoléon III. Si tel fut l'espoir des maîtres du jour, cet espoir fut déçu; car Théophile Gautier, tout en usant de sa bienveillance habituelle, fut très loyal et très net. Il ne transigea ni avec ses convictions littéraires, ni contre les renommées acquises, ni au profit de ses propres intérêts. Peut-être n'était-ce pas sans péril pour lui. [...] il n'en tint compte et parla avec autant de sincérité que si son rapport eût été destiné à ne paraître qu'après sa mort.

Ce mémoire, qui fut joint à la collection des rapports sur l'Exposition universelle de 1867, est un résumé des tentatives poétiques faites en France depuis que le trône du roi Louis-Philippe a été déclaré vacant par la seconde république. Nomenclature des auteurs et des œuvres, analyse succincte, courte appréciation et parfois conseils excellents. La mansuétude ne se dément pas, elle est constante; elle a quelque chose de paternel, comme il convient à un maître qui parle. Il ne faudrait cependant pas s'y tromper et y voir une preuve de banalité ou d'indifférence; sous la forme toujours courtoise, volontairement adoucie par la crainte de blesser, l'opinion reste entière; elle apparaît entre les lignes, se montre assez pour se faire reconnaître et laisser intacte l'impartialité du critique, qui n'hésite pas à blâmer lorsqu'il croit devoir le faire, mais avec tant de délicatesse, tant de prudence habile et de si touchantes précautions, que ses restrictions n'en sont que plus éloquentes. Il connaissait, de longue expérience, le *genus irritabile vatum*, et il le traitait, par intelligence autant que par bonté, comme un malade à qui toute secousse est douloureuse.

⁹⁸ Dieses Kapitel ist in gekürzter und modifizierter Fassung separat auch unter dem Titel „Fortschritt der Poesie? Parnasse statt Romantik!“ erschienen (vgl. Henning Hufnagel „Fortschritt der Poesie? Parnasse statt Romantik! Textstruktur und literaturpolitische Strategie in Théophile Gautiers *Rapport sur les progrès de la poésie*“, in: Kirsten von Hagen/Stephanie Neu [Hrsg.], „Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien“. *Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne*, Bonn 2017, S. 161–188.).

[...] Pour apprécier le mérite des œuvres qui ont paru pendant quinze ans, nées de tendances diverses et de tempéraments souvent opposés, Théophile Gautier ne fait appel à aucune esthétique, à aucune théorie; il laisse de côté toute idée préconçue, rejette ce qui serait *a priori* et reste abstrait, c'est-à-dire dégagé de toute influence d'école; il est toujours romantique, mais il juge la poésie d'après le poète, s'en pénètre, l'explique et lui assigne son caractère particulier. En un mot, et pour me servir d'une expression de l'argot des coulisses de théâtre, il entre dans la peau du bonhomme.⁹⁹

Die Rede ist von Gautiers *Rapport sur les progrès de la poésie*.¹⁰⁰ Mit erstaunlicher Präzision benennt Du Camp einerseits die Besonderheiten, die dieser Text in Stil und Struktur aufweist, andererseits, was diese Besonderheiten konditioniert, die Ansprüche und Interessen nämlich, denen der Text von mehreren verschiedenen Seiten unterworfen ist. Ja, man hat den Eindruck, die aktuelle Forschung ist häufig kaum über Du Camp hinausgegangen, – wenn sie nicht hinter ihn zurückgefallen ist. Denn um den Text adäquat zu verstehen, erscheint es notwendig, seine Entstehungssituation stets präsent zu halten: Gautiers Text ist zu einem bestimmten Anlass nicht nur geschrieben oder erschienen, sondern sogar in Auftrag gegeben worden. Diese spezifische Entstehungssituation ist in der Forschung – wenn sie sich überhaupt mit diesem Text beschäftigt hat – nicht beachtet worden; stattdessen ist der Text in erster Linie abstrakt auf eine mögliche Poetik hin befragt worden – eine Poetik Gautiers, eine Poetik des Parnasse oder auch ein zeitgenössisches Bewusstsein einer solchen Poetik.¹⁰¹ Das liegt nicht

⁹⁹ Maxime Du Camp, *Théophile Gautier*, Paris 1895 (2. Aufl.), S. 66 – 68.

¹⁰⁰ In der Erstpublikation dieses Textes für das französische Bildungsministerium trägt Gautiers Text den genannten Titel. Zuerst in einem Buch, das Gautier als Alleinautor nennt, ist der Bericht posthum 1874 veröffentlicht worden. Dort trägt er den Titel „Les Progrès de la poésie française depuis 1830“, vgl. Théophile Gautier, „Les Progrès de la poésie française depuis 1830“, in: ders., *Histoire du Romantisme*, Paris 1874, Nachdruck Paris 1993, S. 255 – 345, hier S. 255. Ursprünglich ist Gautiers Bericht zur Dichtung Teil eines umfassenden Berichts zur Situation der französischen Literatur, die insgesamt vier Einzeltexte umfasst – neben einem einleitenden, allgemeinen Teil je einen zu den „Naturformen der Poesie“: zur Narrativik, hier vertreten durch die dominante Gattung des Romans, zur Lyrik sowie zum Theater (vgl. Ustazade Silvestre de Sacy/Paul Féval/Théophile Gautier/Édouard Thierry, *Recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France – Rapport sur le progrès des lettres*, Paris 1868). Nach der Erstveröffentlichung scheint nur Gautiers Bericht noch einmal Beachtung gefunden zu haben. Auf das Ensemble der Berichte und seine einzelnen Teile kann hier nicht eingegangen werden. Insbesondere der erste Teil, der von dem Journalisten und *académicien* Ustazade Silvestre de Sacy stammt, lohnte indessen eine eigene Betrachtung, weil er eine besondere Sensibilität für mediale und sozioökonomische Umbrüche innerhalb der Literatur an den Tag legt; im vorliegenden Kapitel müssen ein paar Seitenbemerkungen genügen.

¹⁰¹ Vgl. Cecilia Rizza, *Théophile Gautier critico letterario*, Turin 1971, v. a. S. 48 – 53 und S. 141 – 162; Anne Hofmann, *Parnassische Theoriebildung und romantische Tradition. Mimesis im Fokus der*

zuletzt daran, dass es sich bei dem *Rapport* um den einzigen Text handelt, in dem Gautier sich ausführlicher gegenüber den Parnassiens positioniert, die ihn gleichzeitig als Vorbild und als Repräsentanten für sich in Anspruch nehmen.

Behält man die Entstehungssituation des Textes hingegen im Blick, wirft der Text ein frappantes Licht auf eine bislang eher wenig betrachtete Autorenrolle Gautiers: Wenn man seine vielen verschiedenen Autorenrollen – Lyriker, Romancier, Journalist, Kunstkritiker und Mann des Literaturbetriebs – Revue passieren lässt, dann gehört dazu auch diejenige des Literaturhistorikers und Literaturpolitikers, also jemandes, der die Literatur der Vergangenheit reflektiert, und jemandes, der die Gegenwart der Literatur zu gestalten versucht – und letzteres ist wiederum aufschlussreich im Hinblick auf die Rolle Gautiers als *poète parnassien*.

Man kennt Gautier als Literaturhistoriker für seinen Fernblick auf vergessene Autoren des 15. und 17. Jahrhunderts, die er in neun Portraits zu fassen versucht hat. Nachdem sie in einer Zeitschrift erschienen waren, hat Gautier diese Portraits unter dem Titel *Les Grotiques* gesammelt veröffentlicht.¹⁰² Vor allem ist er aber bekannt für den Nahblick auf die Romantik, niedergelegt in besonders prägnanter Weise in seiner *Histoire du Romantisme*, ebenfalls einer Sammlung von Artikeln, und ebenfalls einer Reihe von Portraits. Es handelt sich um das letzte Werk, an dem Gautier geschrieben hat, und das erste, das posthum von ihm erschienen ist. Portraits – dies ist zugleich eine generische wie eine methodische Aussage: Gautier individualisiert, personalisiert die Literaturgeschichte; er ist eher am charakteristischen Detail interessiert als an einer theoretischen Relationierung der verschiedenen Phänomene.¹⁰³ Ein solches Vorgehen haben diese Texte auch

ästhetischen Diskussion und die ‚Konkurrenz‘ der Paradigmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Bestimmung des Parnasse-Begriffs aus dem Selbstverständnis der Epoche, Stuttgart 2001, S. 129 – 144, die in Gautiers Bericht eine individualisierende „Personalisierung der Poetik“ (ebd., S. 129) ausmacht, so dass Gautier nicht zu einer „epochalen Selbstdefinition“ des Parnasse vorstoße (ebd., S. 143); sowie Martine Lavaud, *Théophile Gautier. Militant du romantisme*, Paris 2001, S. 395 – 418, die, neben anderen Texten, immer wieder auf den *Rapport* zurückgreift, um „Gautier face au Parnasse“, so die Überschrift ihres entsprechenden Kapitels, zu charakterisieren. Stéphane Guégan benennt durchaus die von Du Camp skizzierten ästhetischen und sozialen Interessenskonflikte, in denen sich Gautier bei der Abfassung des *Rapport* befindet, interessiert sich im Rahmen seiner Biographie Gautiers dann aber nicht intensiver für den Text (vgl. Stéphane Guégan, *Théophile Gautier*, Paris 2011, S. 549).

102 Vgl. Théophile Gautier, *Les Grotiques*, Cecilia Rizza (Hrsg.), Paris 1985; vgl. etwa Lavaud, *Théophile Gautier*, S. 75 – 80.

103 Ich greife in diesem Punkt also die These auf, die Anne Hofmann wie oben angedeutet am *Rapport* aufgestellt hat; ich kehre sie aber um und weite sie aus: Wertet Hofmann die Personalisierung als Mangel, der die Aussagekraft des Textes beschneidet, setze ich sie mit der literaturkritischen Gattung des Portraits in Verbindung, die für Gautier zentral ist, bei Hofmann in dessen keine Rolle spielt, da sie den *Rapport* isoliert betrachtet. Vgl. zur Gattung des Portraits bei

mit dem *Rapport* gemeinsam, obgleich Gautier hier eher die Texte als ihre Autoren ‚portraitiert‘, wobei er häufig inhaltliche Elemente dieser Texte aufgreift, um ihren *discours* zu beschreiben.¹⁰⁴

Als Literaturpolitiker ist Gautier zu rubrizieren anhand seiner unzähligen Zeitungsartikel, insbesondere seiner über dreißig Jahre lang geschriebenen Theaterkritiken, mit denen er eine unbestrittene institutionelle Macht im Literaturbetrieb darstellte.¹⁰⁵ Gautiers bekannteste literaturpolitische Aktion indessen ist kein Text, nichts Diskursives, sondern etwas Performatives, eine Geste: Ich spreche natürlich von der unvermeidlichen roten Weste, diesem ausgefallenen Kleidungsstück, eigentlich, nach Gautiers eigener Aussage, einem mittelalterlichen Wams nachempfunden und, so Gautier weiter, keineswegs von sozialrevolutionärem Rot, sondern mit kostbarem Purpur angereichert,¹⁰⁶ und – als Gegenstück zu Hugos Bruch mit klassischen Versifikationsvorgaben in *Hernani* – in ihrem Bruch mit jeglichen Geschmacksvorgaben *textil* gewordene Romantik.

Mit dieser Weste mag es auch zu tun haben, dass die Forschung, wenn sie Gautiers Blick auf die Literatur untersucht, sich vor allem mit seinem Blick auf die Romantik beschäftigt. Vor kurzem sind sogar zwei Neuauflagen jener *Histoire du Romantisme* erschienen.¹⁰⁷ Kaum bis gar nicht betrachtet wird hingegen der *Rapport sur les progrès de la poésie française*, den Gautier im Auftrag Victor Duruys, des

Gautier auch Anne Geisler-Szmulewicz, „Naissance et renaissance d’une ‚camaraderie‘. Le Petit Cénacle dans *Histoire du romantisme* de Gautier“, in: *Revue d’histoire littéraire de la France*, 110/2010, 3, S. 605–618, insbesondere S. 610; sowie Corinne Saminadayar-Perrin, „*Histoire du romantisme*: Les ‚Babels du rêve‘ à l’âge médiatique“, in: *Bulletin de la société Théophile Gautier*, 30/2008, S. 241–268, insbesondere S. 242–243.

104 Um Théodore de Banvilles *Odes funambulesques* zu charakterisieren, schreibt Gautier etwa: „Les phrases se disloquent comme des clowns“ (Gautier, „Les Progrès“, S. 264), eingedenk der Clown-Figur in deren Schlussgedicht *Le Saut du Tremplin* (vgl. Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, Bd. 3, Peter J. Edwards [Hrsg.], Paris 1995, S. 241).

105 Vgl. zur Einschätzung von Gautiers institutioneller Rolle Gérard de Senneville, „Théophile Gautier, journaliste littéraire“, in: *Cahiers de l’Association Internationale des Etudes Françaises*, 59/2007, S. 269–280, insbesondere S. 273. Vgl. zu einem Überblick über sein journalistisches Schaffen Patrick Berthier, „Gautier journaliste“, in: Freeman G. Henry (Hrsg.), *Relire Théophile Gautier. Le Plaisir du texte*, Amsterdam 1998, S. 49–71.

106 Vgl. Théophile Gautier, „La légende du gilet rouge“, in: ders., *Histoire du Romantisme*, Paris 1874, Nachdruck Paris 1993, S. 77–84.

107 Pünktlich zu Gautiers zweihundertstem Geburtstag sollten die Neuauflagen gerade dieses Textes wohl eine poetologische Selbsteinordnung des Jubilars liefern, vgl. Théophile Gautier, *Histoire du romantisme, suivi de Quarante portraits romantiques*, Adrien Goetz (Hrsg.), Paris 2011; Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Olivier Schefer (Hrsg.), Paris 2011.

Kulturministers Napoleons III.,¹⁰⁸ verfasst hat. Symptomatisch für die Forschungslage ist etwa, dass der *Rapport* nach Gautiers Tod zwar gemeinsam mit den Artikeln der *Histoire du Romantisme* in einem Band veröffentlicht wurde, eine der beiden genannten Neuausgaben der *Histoire* den *Rapport* aber schlicht weglässt.¹⁰⁹

Zugegeben, der *Rapport* ist ein sperriger Text. Angesiedelt an der Grenze zwischen Literaturgeschichte und Literaturpolitik, wirkt er in seiner lose chronologischen ‚Listenhaftigkeit‘ ermüdend und in seiner Ausführlichkeit, mit der er eine Vielzahl heute längst vergessener Autoren anführt, gleich in mehrerer Hinsicht erschöpfend. Ich will im folgenden herausarbeiten, inwiefern diese Struktur durch die Weltausstellung von 1867 inspiriert ist; wie Gautiers Bericht also den Charakter einer ‚Leistungsschau‘ annimmt, die Heterogenes nebeneinanderstellt. Da Textstruktur und Entstehungssituation, so meine These, eng miteinander zusammenhängen, ist der *Rapport* zunächst ausführlicher in seinem historischen Kontext zu situieren. Ich zeige dann, wie Gautier, wiederum in Auseinandersetzung mit der ‚Architektur‘ der Weltausstellung, die Voraussetzungen eines Berichts über die *Fortschritte* der Dichtung ironisiert. Schließlich arbeite ich heraus, auf welche indirekte, oblique, geradezu vexierbildhafte Weise Gautier sich eine dichterische Tradition konstruiert und die Gegenwart, wenn nicht gar Zukunft der Dichtung festzuschreiben scheint, die er in der Lyrik der Parnassiens aufgehen sieht – soweit, dass ihm die Romantik zur Vorgeschichte des Parnasse gerät.

4.3.1 Situierungen: Der Text und die Weltausstellung

Ich hatte eingangs behauptet, Du Camp charakterisiere Gautiers Text sehr genau. Welche Merkmale stellt er am *Rapport sur les progrès de la poésie française* heraus? Erstens unterstreicht er, dass dieser literaturkritische Text ein Auftragstext ist, das heißt einen präzisen Anlass hat, wohlgermerkt einen außerliterarischen: Er ist geschrieben als Bestandteil bzw. richtiger als Flankierung der Pariser Weltausstellung von 1867, der *Exposition universelle d'art et d'industrie*, so ihr offizi-

108 Zu Victor Duruy vgl. Jean-Charles Geslot, *Victor Duruy. Historien et ministre, 1811–1894*, Villeneuve-d'Ascq 2009 sowie Jean Rohr, *Victor Duruy, ministre de Napoléon III. Essai sur la politique de l'instruction publique au temps de l'empire libéral*, Paris 1967.

109 Dies ist die Ausgabe von Adrien Goetz, der sich gleichwohl mit einer nicht uninteressanten These dafür rechtfertigt, vgl. dazu weiter unten. Olivier Schefer folgt der Gestalt des Bandes von 1874. Der *Rapport* ist also abgedruckt, doch leider findet sich anstelle von S. 271 noch einmal S. 171. Daher lege ich den älteren Nachdruck von 1993 zugrunde.

eller Titel.¹¹⁰ Präzisierend ist Du Camp hinzuzufügen, dass Gautiers Text nicht nur Teil einer kollektiven Gesamtbetrachtung zur Situation der französischen Literatur ist;¹¹¹ vielmehr ist dieser umfassende Bericht seinerseits Teil eines wahrhaft enzyklopädischen Programms von zwölf Berichten, die das Bildungsministerium anlässlich der Weltausstellung in Auftrag gegeben hatte. Sie sollten die Entwicklungen der von diesem Ministerium betreuten Disziplinen dokumentieren, von der Archäologie bis zur Zoologie, von der Anthropologie über die Philologie, Medizin und Hygiene bis eben zur Literatur.¹¹² Und dabei handelt es sich noch nicht um die dreizehn Bände, welche die offiziellen Berichte der Fachjursys zu den einzelnen Bereichen der *Exposition universelle* versammeln...¹¹³

Diese bibliographische Abschweifung soll zeigen, in welchem Kontext sich Gautiers Text verortet und wie dieser Kontext den Text präformiert: Der universale, enzyklopädische Anspruch der Weltausstellung schreibt ihm einen univer-

110 Der Titel leitet sich daher ab, dass nicht nur Industrieprodukte, Maschinen, Möbel oder auch Handwerkstechniken präsentiert werden, sondern, wie auch bei früheren Ausstellungen, ebenso Werke der bildenden Kunst aus verschiedenen Genera, vgl. Winfried Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt/New York 1999, S. 80–81. Vgl. zur Art und Klassifikation der Ausstellungsstücke weiter unten. Zur zeitgenössischen Problematisierung des Verhältnisses von Kunst und Industrie vgl. Georg Maag, *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analyse einer Epochenschwelle*, München 1986.

111 Der *Rapport sur le progrès des lettres*, so ausgefallen die Idee eines solchen Berichts auf den ersten Blick erscheinen mag, ist kein Einzelfall. Nicht weniger als dreimal ließen die – wechselnden – staatlichen Stellen Frankreichs im 19. Jahrhundert die Literatur auf diese Weise kartieren. Die politischen Wechselfälle haben sich dabei in prägnanter Form in den wechselnden Namen der Druckereien niedergeschlagen, in denen die *Rapports* jeweils erschienen: Imprimerie royale, Imprimerie impériale, Imprimerie nationale. 1808 verfasste Marie-Joseph Chénier einen Bericht über *L'état et les progrès de la littérature depuis 1789*. Jüngerer Bruder des heute weitaus bekannteren André Chénier – der auch in unserem Zusammenhang noch eine bedeutsame Rolle spielen wird (vgl. Kapitel 4.3.3) –, wurde Marie-Joseph, anders als sein Bruder, nicht guillotiniert, sondern kam als Dramatiker zu revolutionären wie später auch napoleonischen Ehren (vgl. Marie-Joseph Chénier, *Rapport historique sur l'état et les progrès de la littérature depuis 1789*, Paris 1815). Nach dem Bericht Gautiers übernahm Catulle Mendès den Stab von seinem Schwiegervater, als 1900, wiederum im Jahr einer Weltausstellung, zum dritten Mal ein solcher Bericht in Auftrag gegeben wurde, nun aber beschränkt auf die Lyrik, auch wenn Mendès umfassendere Ansprüche hegt und häufig auf Epik und Dramatik ausgreift (vgl. Mendès, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*). Den *Rapport* Mendès' im systematischen Vergleich zu dem Gautiers zu lesen, wäre sicher reizvoll und fruchtbar, muss hier aber unterbleiben. In einer kurzen Coda am Ende des Kapitels werde ich darauf zurückkommen (vgl. Kapitel 4.4).

112 Vgl. z.B. Jules Béclard, *Rapport sur les progrès de la médecine en France*, Paris 1867; Alfred Maury, *Exposé des progrès de l'archéologie*, Paris 1867; Henri Milne-Edwards, *Rapport sur les progrès récents des sciences zoologiques en France*, Paris 1867.

113 Eine Liste der „Rapports du jury international“ findet sich unter folgender URL: <http://cnum.cnam.fr/CGI/redira.cgi?8XAE149> (Stand: 16.06.2017).

salen, enzyklopädischen Zugriff auf seinen Gegenstand vor. Daher ist er, in den Worten Du Camps, eine Nomenklatur der Autoren und ihrer Werke, nicht ein ästhetisches Manifest, und schon gar nicht das Manifest einer bestimmten literarischen Bewegung. Einerseits ist er ein autoritativer Text – einer, der Wertungen und Entwicklungen kraft seiner institutionellen Verankerung im Bildungsministerium und im Gefolge des überwältigenden Spektakels der Weltausstellung festschreiben kann –, andererseits scheint er sich aber klarer Wertungen zu enthalten. Inwiefern sich seine von der politischen Macht gestützte Autorität auch auf die literarischen Zirkel überträgt, bleibt überdies zweifelhaft.

Zweitens benennt Du Camp die widerstreitenden Ansprüche und Interessen, in deren Spannungsfeld Gautiers Text schier zerrissen zu werden droht: politische, ästhetische und soziale. Einmal hat der Auftraggeber ein gewisses politisches Interesse, seinen saint-simonistischen Fortschrittsanspruch auch auf dem Feld der Literatur verwirklicht zu sehen, nachdem er sich im neuen, Haussmannschen Paris mit seiner hochmodernen Infrastruktur gewissermaßen materialisiert¹¹⁴ und in der gigantischen Ausstellungshalle der *Exposition universelle* auf dem *Champ de Mars* noch einmal emblematisch verdichtet hat. Zum anderen gilt es für Gautier, seine ästhetischen Positionen nicht ohne weiteres aufzugeben bzw. solche eigengesetzlichen Positionen der Literatur überhaupt zu markieren. Der *Rapport* ist also auch ein hochinteressantes Dokument für jene Entwicklungen, die als ‚Autonomisierungsprozess‘ der Literatur beschrieben worden sind.¹¹⁵ Solche eigengesetzlichen Positionen manifestieren sich in einer bestehenden *fama* von Literaten bei Literaten. Sie im *Rapport* auszubreiten ist besonders pikant, da über den exilierten Victor Hugo – „bête comme l’Himalaya“, so Leconte de

114 Die Arbeiten kommen pünktlich zur Weltausstellung weitgehend zu ihrem Abschluss, vgl. Luisa Limido, „Le Champ de Mars dans le sillage d’Haussmann“, in: Myriam Bacha (Hrsg.), *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris 2005, S. 68–72, hier S. 69; vgl. auch Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, S. 78.

115 In den einschlägigen Untersuchungen spielt Gautiers *Rapport sur les progrès de la poésie* indessen keine Rolle. Vgl. Pierre Bourdieu, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992, Joseph Jurt, *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt 1995 sowie Einfalt, *Zur Autonomie der Poesie*. Insofern sich Einfalt, gemäß dem Untertitel seiner Studie, auf die „Debatten und Dichterstrategien in der ersten Hälfte des Second Empire“ konzentriert, wird Gautiers *Rapport* auch in dieser Arbeit nicht analysiert. Wenn Einfalt von der Pariser Weltausstellung spricht, meint er jene von 1855, die ihren prominentesten poetischen Niederschlag in Maxime Du Camps *Chants modernes* und deren Vorwort hat (vgl. den Wiederabdruck der bezeichnendsten Teile dieses Gedichtbands und die sehr informative Einleitung in Marta Caraion, „*Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques*“. *Littérature, sciences et industrie en 1855*, Genf 2008, vgl. auch Kapitel 5.3).

Lisle,¹¹⁶ aber eben auch genauso groß – kaum hinwegzusehen ist, schon gar nicht als ein Théophile Gautier, dessen Rolle in der *bataille d'Hernani* zeitgenössisch bereits legendär geworden ist.

Übrigens ist die Sprengkraft einer positiven Behandlung Hugos innerhalb eines offiziellen napoleonischen Kontexts hier gleich zu relativieren; Hugo war zwar exiliert, aber keineswegs verboten und schon gar nicht ohne Stimme in der Öffentlichkeit des *Second Empire*. Beispielsweise spielten die Theater von Paris während der Weltausstellung ein besonderes Programm, in dem auch der Name Hugo nicht fehlte. Dem enzyklopädischen Geist der Ausstellung gemäß, nahmen sie einige ihrer markantesten Produktionen wieder auf. So wurde in der *Comédie française* kein geringeres Stück als *Hernani* gegeben, und dies mit großem Erfolg; selbstredend hat Gautier darüber berichtet.¹¹⁷ Hugo war im Paris der Weltausstellung überdies noch in einer weiteren Form präsent. Um deutlich zu machen, wie sehr er das Geistesleben auch aus der Ferne dominierte,¹¹⁸ rief Hugo das Projekt eines Paris-Führers ins Leben: *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, ein fast zweitausendseitiges Kompendium in zwei dicken Bänden, das während der Ausstellung in Paris erschien und beanspruchte, alle Aspekte der Stadt zu reflektieren, von der *Académie française* über die Marktstände in *Les Halles* bis hin natürlich zur Weltausstellung selbst. Ebenso beanspruchte das Projekt, die gesamte geistige und literarische Elite zu versammeln. Und in der Tat, Hugo rief, und alle, alle kamen, die in der *république des lettres* Rang und Namen hatten, von George Sand bis Sainte-Beuve, von Michelet bis Renan, und trugen einen kurzen Essay bei. Auch Gautier hat in diesem Werk geschrieben. Hugo selbst eröffnet den ersten Band. Er entwirft eine Vision des 20. Jahrhunderts, die konkrete Seitenhiebe auf das *Second Empire* verteilt, die Vision eines einheitlichen europäischen Staates (freilich mit Paris als Hauptstadt), – eines Staates, der es, nach außen friedlich, nach innen freiheitlich und grundsätzlich wohlhabend, unter anderem, aber weit oben auf Hugos Liste, nicht nötig hat, Schriftsteller zu verfolgen.¹¹⁹

116 Diese wenig schmeichelhafte Charakterisierung überliefert Louis-Xavier de Ricard, „Anatole France et le Parnasse contemporain“, in: *Revue des revues*, 01.02.1902, S. 301–319, Zitat S. 305.

117 Vgl. Mortelette, *Histoire du Parnasse*, S. 225. Dieses Begleitprogramm der Theater scheint so bedeutsam gewesen zu sein, dass ein Führer, der zur Weltausstellung erschien, die Theater denn auch genau auflistet und seine Leser minutiös über die jeweiligen Eintrittspreise informiert, vgl. *Guide général ou Catalogue indicateur, indispensable aux Visiteurs et aux Exposants*, Paris 1867, S. 38–47. Vgl. Gautiers Besprechung der Wiederaufnahme von *Hernani*, Théophile Gautier, „La reprise d'Hernani“, in: ders., *Histoire du romantisme*, Paris 1874, Nachdruck Paris 1993, S. 101–107.

118 Vgl. Guégan, *Théophile Gautier*, S. 549.

119 Vgl. Victor Hugo, „Introduction“, in: *Paris-Guide. Par les principaux écrivains et artistes de la France*, Bd. 1: *La science – L'art*, Paris S. I–XLIV.

Auch wenn es also nicht gar zu gefährlich war, Hugo 1867 zu loben, ist Gautiers *Rapport* wegen seiner breiten und positiven Darstellung des Dichters doch als Dokument angeführt worden, um Gautier nach seinem Tode von dem Vorwurf reinzuwaschen, ein bloßer Paladin des *Second Empire* gewesen zu sein. Adrien Goetz argumentiert, dass der *Rapport* 1874 überhaupt aus diesem strategischen Grund zusammen mit den Artikeln der *Histoire du Romantisme* in einem Band zusammengefasst worden sei.¹²⁰

Dass man den *Rapport* durchaus als Feier Hugos und damit als Bekräftigung einer Kontinuität der Romantik lesen kann – aber vexierbildhaft auch genau in einer entgegengesetzten Art und Weise, wie ich herausarbeiten werde –, hängt mit dem dritten Punkt zusammen, den Du Camp herausstellt. Neben politischen und ästhetischen zerren soziale Interessen an Gautiers Bericht. Gautier spricht über seine *peers*, seine Zeitgenossen, mit denen er täglich umgeht. Würde er Autoren hart kritisieren, könnte dies neben einem Reputationsverlust auch handfeste finanzielle Nachteile für sie bedeuten.¹²¹ Doch wie sehr das Gelände auch vermint zu sein scheint, Gautier, so Du Camp, manövriere oder ‚laviere‘ höchst geschickt zwischen den verschiedenen Interessen hindurch. Es gelinge ihm dabei sogar, seine Glaubwürdigkeit und Integrität zu bewahren.

Wie bewerkstelligt er das? Du Camp weist darauf hin, indem er über das konzeptionelle und vor allem stilistische Vorgehen Gautiers spricht. Es zeichnet sich durch eine besondere Zurückhaltung aus, eine höfliche Vorsicht, durch einen Aufschub allgemeiner Urteile. Gautier setze keine Ästhetik und keine Theorie voraus und rekonstruiere – und respektiere – jeden Lyriker gemäß seiner eigenen, impliziten Poetik. Im Klartext bedeutet das, Gautier fällt gar keine Urteile, denn indem er jeden Lyriker ‚für sich‘ zu betrachten scheint, scheint er sich freiwillig allgemeiner Maßstäbe zu begeben, zumindest explizit gemachter Maßstäbe, um die Dichter und ihre Texte zu vergleichen und somit einen ‚Fortschritt‘ konstatieren zu können. Dies hat Émile Zola offenbar bis zur Weißglut getrieben, zumal er selbst als Journalist um dezidierte Urteile nie verlegen war. So schreibt Zola in seiner Rezension des Berichts:

120 Vgl. Adrien Goetz, „Préface“, in: Théophile Gautier, *Histoire du romantisme, suivi de Quarante portraits romantiques*, Adrien Goetz (Hrsg.), Paris 2011, S. 7–51, hier S. 13–14. In der Zeittafel des Bandes zeigt sich Goetz von dieser Strategie noch selbst beeindruckt, wenn er übertrieben schreibt: „1867. Gautier rédige un *Rapport sur les progrès de la poésie*, où il fait avec courage l'éloge de Victor Hugo, toujours en exil“ (S. 515).

121 Dies nennt etwa Silvestre de Sacy explizit als eine Schwierigkeit des Unterfangens, vgl. Silvestre de Sacy, „Rapport sur la marche et les progrès de la littérature en France. Discours préliminaire“, S. 5–6.

J'ai vainement cherché dans son rapport une idée d'ensemble, un sens exact de notre moment poétique [...]. Il accepte avec une angélique indifférence les fantaisies de ses confrères, il est blasé au point de ne plus formuler un seul jugement. Ses phrases coulent, souples et sonores, et c'est là le principal, la seule chose dont il se soucie encore. S'en soucie-t-il même?¹²²

Zu einem gewissen Teil entspringt Gautiers Vorgehen in der Besprechung seiner Zeitgenossen natürlich den Geboten der Sozialverträglichkeit. Es geht darin aber nicht auf. Vielmehr scheint mir dieses Vorgehen, Einzelphänomene in ihrer Diversität aneinanderzureihen, in frappanter Weise der Erfahrung der Heterogenität zu entsprechen, die ein Besucher beim Gang über die Weltausstellung zu machen hatte: hier eine Krupp'sche Riesenkanone, dort ein hydraulischer Personenaufzug, der Stolz der französischen Ingenieurskunst, und weiter hinten ein gewaltiger englischer Dampftraktor, ganz zu schweigen von den vielen Länderpavillons, die sich in bunter Gestalt, zwischen Exotik und Folklorismus, und loser Anordnung wie in einem Irrgarten um die eigentliche Ausstellungshalle gruppierten.¹²³ Als offizielle ‚Parallelaktion‘ zur Weltausstellung entwirft der *Rapport*, so meine These, ein ihr entsprechendes Panorama von der Literatur. Dies geht Gautier umso leichter von der Hand, als es ihm erlaubt, die verschiedenen Interessen auszugleichen, die an ihn herangetragen werden.

Ohne ein textgenetisches Argument daraus ableiten zu wollen, möchte ich doch festhalten, dass Gautier ein eifriger Besucher der Weltausstellung war. Nicht nur verfasste er zahlreiche reportageartige Feuilletons über sie, deren Veröffentlichung sich über mehrere Monate verteilte;¹²⁴ er hatte bereits die Londoner Weltausstellungen von 1851 und 1862 journalistisch begleitet.¹²⁵ Außerdem war er Mitglied einer der offiziellen Juries: Er befand mit seinen Kollegen über die ausgestellten Skulpturen und verlieh schließlich einige der insgesamt 19.776 Preise, die an die über fünfzigtausend Aussteller vergeben wurden.¹²⁶ Seinen *Rapport* verfasste Gautier zum wesentlichen Teil in dem Zeitraum, in dem die Weltausstellung stattfand.¹²⁷ – Um meine These noch einmal zuzuspitzen: Gautiers *Rapport* ist nichts weniger als eine *Exposition universelle des poètes français*, und

¹²² Émile Zola, „M. Duruy et le ‚Rapport sur le progrès des lettres‘“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 750 – 755, hier S. 754.

¹²³ Die genannten industriellen Attraktionen der Ausstellung von 1867 hebt z.B. Winfried Kretschmer hervor; sie sind bei ihm auch abgebildet, vgl. Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, S. 82–87. Zur Lage der Pavillons vgl. den weiter unten abgebildeten Plan.

¹²⁴ Vgl. Guégan, *Théophile Gautier*, S. 670.

¹²⁵ Vgl. Senneville, „Théophile Gautier, journaliste littéraire“, S. 279.

¹²⁶ Vgl. Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, S. 86. Zu Gautier als Jury-Mitglied vgl. Gérard de Senneville, *Théophile Gautier*, Paris 2004, S. 383.

¹²⁷ Vgl. Guégan, *Théophile Gautier*, S. 549.

indem er alle Poetiken gelten lässt, scheint er ebenso großzügig Preise zu verleihen wie die offiziellen Jurys der Weltausstellung. Wie die Reaktion Zolas nahelegt, sind solche Parallelitäten von Weltausstellung und Dichterpräsentation, als der Bericht erscheint – ein knappes Jahr, nachdem die Exponate wieder abgebaut waren –, offenkundig nicht mehr sichtbar.

4.3.2 Text und Weltausstellung: Gegenläufigkeiten

Parallelen – und Gegenläufigkeiten – lassen sich noch auf einer weiteren, tieferen Ebene freilegen. Ich hatte geschrieben, das Nebeneinander der Poeten entspreche dem *wahrgenommenen* Nebeneinander der Exponate. Die Ausstellungsmacher hatten hingegen eine strenge Systematik gemäß einem philosophisch-didaktischen Programm im Sinn; und doch ist bezeugt, dass die Besucher die Ausstellung eher als ein buntes Spektakel wahrnahmen.¹²⁸ Ich werde im Folgenden zeigen, dass Gautiers *Rapport* genau umgekehrt verfährt: Unter dem scheinbaren Nebeneinander verborgen, entwickelt er einen poetologischen Epochenbruch. Wo das affichierte Programm der Weltausstellung in der Realisation misslingt, verbirgt die affichierte Heterogenität der Dichter ein poetologisches Programm.

Indem Gautier die Struktur der *Exposition* reproduziert, so wie sie wahrgenommen, nicht wie sie programmatisch intendiert wurde, ironisiert er zunächst dieses Programm, ironisiert den ihm für seinen *Rapport* vorgegebenen Titel des Fortschritts. Wo die Ausstellung eine logische und aufsteigende Ordnung ihrer Exponate vorsieht, legt Gautier, wie angedeutet, ein bloßes Nebeneinander vor: Bisweilen stehen die Dichter noch implizit im Kontrast zueinander, meist reiht Gautier sie aber ohne jeden Übergang aneinander.¹²⁹ Für die Pariser Weltausstellung indessen hatte man, im Unterschied zu ihren Vorgängern, ein ausgeklügeltes System entwickelt, die Exponate zu präsentieren.¹³⁰ Zuvor hatten die Organisatoren den verschiedenen Nationen in den Ausstellungshallen Bereiche zugewiesen, in denen sie ihre Exponate nach je eigener Dramaturgie präsentieren konnten. Nun aber wurden die Exponate nicht nur nach ihrer Herkunft, sondern

128 Vgl. Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, S. 80 – 82; Kritiker sprachen davon, dass die Ausstellung zu einem ‚Vergnügungspark‘ verkomme, der das didaktische Programm vergessen mache. Von einer „Aufmerksamkeitszerstreuung“ angesichts der Unzahl an Ausstellungsgegenständen war schon während der Ausstellung von 1855 die Rede (Maag, *Kunst und Industrie*, S. 80).

129 Vgl. Gautier, „Les Progrès“, z. B. S. 299 – 300. Auf S. 286 wird der Kontrast einmal expliziert; bezeichnend ist eine Formulierung auf S. 271: „D’Arsène Houssaye à Amédée Pommier il ne faut pas chercher de transition, ils n’ont de commun que leur constant amour de l’art“.

130 Vgl. zum folgenden Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, S. 79 – 80.

auch nach ihrer Art geordnet. Der Kommissar der Weltausstellung, Frédéric Le Play,¹³¹ entwarf ein tableauartiges System, nach dem die Gegenstände in zehn Gruppen eingeteilt wurden, die sich in fünfundneunzig Klassen¹³² untergliederten, von den Rohstoffen über die Industriemaschinen, Hausgeräte und Möbel bis zu den Kunstwerken. Die Kunstwerke – um an einem Beispiel das System der Klassen zu verdeutlichen – untergliederten sich in Malerei, Zeichnung, Skulptur, Architektur und Graphik.¹³³ Aus Herkunft und Art ergab sich so eine Matrix, die Le Play räumlich auf eine Reihe konzentrischer Ringe übertrug: Die Matrix nahm in den Galerien des Ausstellungsgebäudes auf dem *Champ de Mars* Gestalt an.¹³⁴

Der Gang von außen nach innen erlaubte es, die Hierarchie der Hervorbringungen einer jeden Nation zu begutachten, also Rückschlüsse über ihre Leistungsfähigkeit insgesamt zu ziehen; durchlief man das Ausstellungsgebäude hingegen auf einem der konzentrischen Ringe, ließen sich die Hervorbringungen der verschiedenen Nationen auf einem jeweiligen Gebiet miteinander vergleichen. Der innerste Ring bildete die Apotheose der gesamten (An-)Ordnung des tätigen Erfindungsreichtums, indem er eine ‚Geschichte der Arbeit‘ von der Frühzeit bis zur Schwelle des eigenen Jahrhunderts präsentierte.¹³⁵ – Von der ovalen Sonne dieser Fortschrittsgeschichte ging sozusagen der Strahlenkranz des gegenwärtig in den verschiedenen Nationen erreichten Standes der Errungenschaften aus.

131 Vgl. zu Le Play als Sozialtheoretiker und -reformer Wolf Lepenies, *Sainte-Beuve. Auf der Schwelle zur Moderne*, München 1997, S. 197–200.

132 Kretschmer spricht aus unerfindlichen Gründen nur von achtzig Klassen (vgl. Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, S. 80); die dreizehn Bände offizieller Berichte behandeln indessen Gegenstände in fünfundneunzig Klassen. Anhand des *Guide général* kann man sich einen Überblick darüber verschaffen; die angeblich sehenswertesten sind angeführt, in fröhlicher Heterogenität, etwa Gemälde der Präraffaeliten, Kautschukschuhe für den medizinischen Gebrauch oder ein magenfreundlicher preußischer Fleischextrakt (vgl. *Guide général ou Catalogue indicateur*, S. 158–197).

133 Vgl. das Inhaltsverzeichnis in Michel Chevalier (Hrsg.), *Exposition universelle de 1867 à Paris – Rapports du jury international*, Bd. 1, Paris 1868, S. 535–536.

134 Am Bau der Ausstellungshalle war auch ein junger Ingenieur beteiligt, der mit einem anderen Bau die nächste Pariser Weltausstellung, die von 1889, dominieren sollte: Gustave Eiffel (vgl. Erik Mattie, *Weltausstellungen*, Stuttgart 1998, S. 25). Detaillierte Pläne des Ausstellungsgebäudes bietet die österreichische *Allgemeine Bauzeitung mit Abbildungen*, 32/1867, Illustrationen 18–36, so auch den weiter unten abgebildeten „Situationsplan“, Illustration 36 (URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=abz&datum=1867&size=45>; Stand: 16.06.2017).

135 Vgl. Chevalier (Hrsg.), *Exposition universelle de 1867 à Paris*, S. 142–143.

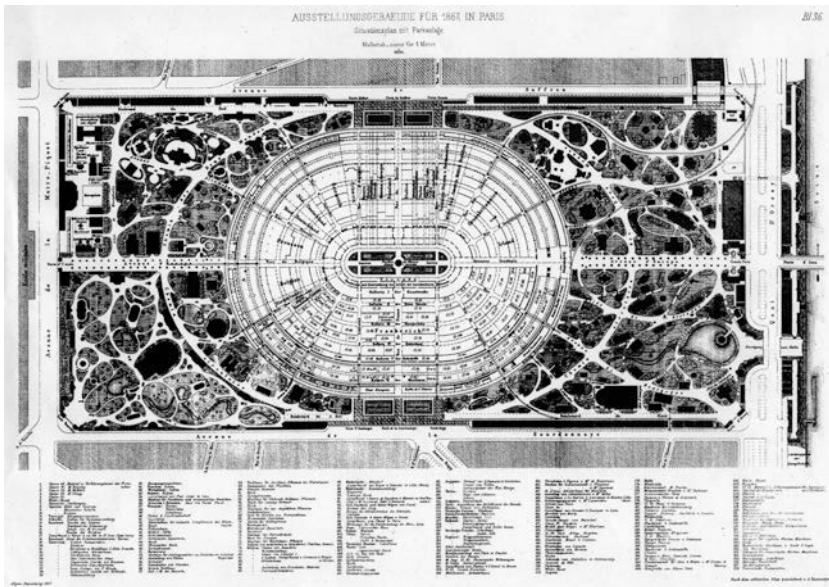


Abb. 1: Situationsplan der Ausstellungshalle, Weltausstellung Paris, 1867.

Angesichts dieses Stahl und Glas gewordenen Fortschrittsprogramms legt Gautier unter der Überschrift des „Progrès“ nun aber ein Nebeneinander von zwar Unterschiedlichem, doch als gleichwertig Präsentiertem vor. Darin drückt sich, um das mindeste zu sagen, eine gewisse Skepsis gegenüber einem Fortschrittsprogramm aus. Dies mag nicht verwundern bei einem Autor, der schon dreißig Jahre zuvor, in seinem berühmten Vorwort zu dem Roman *Mademoiselle de Maupin* den Fortschrittsgedanken mit Spott übergossen hatte: Eine Maschine könne man vielleicht perfektionieren, aber den Menschen? Oder gar die französische Küche?¹³⁶ Doch Gautier scheint gar so weit zu gehen, das anvisierte Ziel des *Rapport*

¹³⁶ Vgl. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Alain Buisine (Hrsg.), Paris 1994, S. 68–72. – Im *Rapport* drückt sich Gautiers Skepsis gegenüber dem Fortschritt als dichtungsfremd, ja dichtungsfeindlich insbesondere in der Bildlichkeit der Eisenbahn aus. Während die Eisenbahn bei Silvestre de Sacy Signum von Fortschritt und Modernität ist (vgl. Silvestre de Sacy, „Rapport“, S. 21, S. 31) und auch Zola sie in seiner Literaturkritik gerne als Modernitätssignal in Stellung bringt, insbesondere gegen die Lyrik der Parnassiens (vgl. z. B. Émile Zola, „Nos poètes“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand [Hrsg.], Paris 1968, S. 930–934, etwa S. 932, vgl. dazu auch Kapitel 5), setzt Gautier in einer allegorischen Szene den Dichtungsfreund, der im Wald den Vogelstimmen lauscht und Blumen sammelt, in Kontrast mit den modernen Menschen,

zu subvertieren. Zu Beginn seines Berichts versichert er zwar, der nötigen Klarheit wegen sei der Text – wie sollte es anders sein? – in drei Teile gegliedert.¹³⁷ Am Ende jedoch verweigert er die Konklusion. Nachdem er schon in einer Zwischenbilanz, ziemlich genau in der Mitte seines Berichts, festgehalten hatte, dass sich seit 1848 kein neuer Dichter als dominant erwiesen habe,¹³⁸ lässt er auf der letzten Seite die Frage offen, wer die Reihe der – gemeinhin anerkannt – großen französischen Lyriker fortsetzen werde:

Quelle conclusion tirer de ce long travail sur la poésie? Nous sommes embarrassé [sic] de le dire. Parmi tous ces poètes dont nous avons analysé les œuvres, lequel inscrira son nom dans la phrase glorieuse et consacrée: Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset? Le temps seul peut répondre.¹³⁹

Im Hinterkopf ist zu behalten, dass Gautier diese Frage in die Form fasst, wer die Reihe der *romantischen* Lyriker komplettieren werde. Die romantischen Dichter dienen Gautier dazu, den Fortschrittsgedanken in der Literatur auf eine weitere Weise zu ironisieren, und zwar, indem er die Struktur der ringförmigen Galerie in einer subversiven Weise auf seinen Text überträgt. So, wie man im innersten Ring der Weltausstellung die Geschichte der Arbeit durchlaufen und am Ende wieder in die Vorzeit eintreten und eine neue Runde beginnen kann, so beginnt Gautier seinen Bericht über die Entwicklungen der Lyrik seit 1848 mit ihrer Vorgeschichte, insbesondere mit der romantischen Generation – mit Vigny, Lamartine, Hugo, Musset, denen er Sainte-Beuve beigesellt –, und er endet in seinem dritten Teil mit einer Besprechung der neuesten Werke eben dieser Romantiker. Bis auf Lamartine, der als Lyriker bereits verstummt ist, nennt Gautier penibel alle jene Namen noch einmal, selbst Sainte-Beuve, obwohl er nur eine Neuauflage von dessen Lyrik vermelden kann.¹⁴⁰ Eine besonders detaillierte Besprechung gilt Victor Hugo, seiner *Légende des siècles* und den *Chansons des rues et des bois*. Die *Chansons* sind das letzte Werk, das Gautier ausführlicher bespricht. Sie sind also das ‚letzte Wort‘ der zeitgenössischen Lyrik. Gautier charakterisiert die Gedichte der Sammlung als bewundernswert leichte und virtuose Meisterstücke, als „*vacances du génie*“, das sich mit volkstümlichen Themen vergnüge:

die in einem pfeifenden Zug an jenem Wald vorbeifahren, ohne ihn eines Blickes zu würdigen (vgl. Gautier, „Les Progrès“, S. 330).

137 Vgl. ebd., S. 256.

138 Vgl. ebd., S. 309.

139 Ebd., S. 345.

140 Vgl. ebd., S. 257 und S. 344.

[...] le poète s'égaye en toutes sortes de fantaisies charmantes. Il remonte le cours du temps, il redevient jeune. Ce n'est plus le maître souverain que les générations admirent, mais un simple bachelier qui, ennuyé de sa chambrette encombrée de bouquins poudreux, court les rues et les bois, poursuivant les grisettes et les papillons. Il ne fait le difficile ni pour le site, ni pour la nymphe. Pour lui Meudon est Tivoli, et Javotte Amaryllis. Les lavandières remplacent très bien Lédä dans les roseaux, et les oies prennent des blancheurs de cygne.¹⁴¹

Gautier kehrt mit Hugo also an einen Ausgangspunkt seiner Betrachtungen zurück, mit einem Hugo, der seinerseits in der Zeit zurückzureisen scheint – der Fortschritt scheint rückwärts zu gehen.

Vor allem zeichnet diesen Hugo in Gautiers Darstellung aus, dass er der Mythologie, dass er der Antike eine Absage erteilt, indem er sie zeitgenössisch überschreibt.¹⁴² Eine Rückkehr zur Antike hatte Gautier aber – erstaunlich genug, und darauf wird noch zurückzukommen sein – explizit zum Beginn der modernen Poesie erklärt, den er bei André Chénier ausmacht. Dessen Hauptwerke waren posthum 1819 veröffentlicht worden:

On peut dater d'André Chénier la poésie moderne. Ses vers, publiés par de Latouche, furent une vraie révélation. [...] Un frais souffle venu de la Grèce traversa les imaginations [...]. Ce retour à l'antiquité, éternellement jeune, fit éclore un nouveau printemps. L'alexandrin apprit de l'hexamètre grec la césure mobile, les variétés de coupes, les suspensions, les rejets [...]. A l'apparition d'André Chénier, toute la fausse poésie se décolora, se fana et tomba en poussière. L'ombre se fit rapidement sur des noms rayonnants naguère et les yeux se tournèrent vers l'aurore qui se levait.¹⁴³

Zu dem Pathos dieses aus einem Rückbezug auf die Antike erwachsenden ‚poetischen Frühlings‘ bildet das Ende auf einer goliardischen Studentenpoesie, wie man Gautiers Charakterisierung der *Chansons* zusammenfassen könnte, eine eigentümliche Antiklimax. Außerdem wird der erneute Bezug auf die Antike als Signum moderner Dichtung durch ein weiteres Element stark gemacht, zu dem Hugos Gedichte querstehen: Gautier hatte als hervorragende Leistung Théodore de Banvilles hervorgehoben, dass dieser die antike Mythologie wieder in die Dichtung zurückgeführt habe, nachdem die Romantiker sie daraus verbannt hätten. Mit seiner Formulierung „On disait plus volontiers la brise que le zé-

141 Ebd., S. 343.

142 In den *Chansons* wird eine bukolisch-anakreonische Referenz aufgenommen, nur um sie sogleich durch Gegenwartsbezüge zu ironisieren und zu überschreiben, vgl. z. B. die Gedichte *Le Poète bat aux champs*, *Interruption à une lecture de Platon* oder, poetologisch reflektiert, *Genio libri*, vgl. Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, Bd. 3, Pierre Albouy (Hrsg.), Paris 1974, S. 14–24.

143 Gautier, „Les Progrès“, S. 257.

phyr“¹⁴⁴ scheint er direkt auf die parallelen Formulierungen zu den *Chansons* vorauszuweisen – „Pour lui Meudon est Tivoli, et Javotte Amaryllis.“ – und sie zu desavouieren. Die solcherart inszenierte Widersprüchlichkeit setzt erneut ein Fragezeichen hinter Ideen einer qualitativen Fortentwicklung in der Dichtung. In jedem Falle negiert die ‚romantische‘ Verklammerung von Textbeginn und -ende Entwicklungen der Lyrik und betont vielmehr ihre Kontinuität.

4.3.3 Die Romantik als Vorgeschichte des Parnasse

Als sei diese Widersprüchlichkeit zwischen Anfang und Ende noch nicht verwirrend genug, benennt Gautier immer wieder poetologische Verschiebungen und poetische Innovationen, durchaus einschneidender Art, die die ausgestellte Kontinuität durchkreuzen. Zum einen registriert Gautier ganz grundsätzliche Veränderungen in den Bedingungen der Produktion und Rezeption von Lyrik. Dichtung erscheint marginalisiert; die Zeiten sind unpoetisch. Mit Lyrik werde man als Literat nicht mehr berühmt.¹⁴⁵ Die Talente wenden sich eher dem Schreiben von Romanen zu.¹⁴⁶ – Hegels Rede von der ‚Prosa der Verhältnisse‘ scheint ihren Niederschlag in Gautiers Epochendiagnose zu finden. Zum anderen stellt Gautier neben den Konzeptionen der Romantiker, die für die aktuelle Lyrik als grundlegend bezeichnet werden,¹⁴⁷ immer wieder alternative Konzeptionen bei einzelnen Dichtern heraus, die damit inkompatibel sind,¹⁴⁸ insbesondere bei Banville, Baudelaire, Leconte de Lisle, Gautier selbst und den Autoren, die er als ihnen nahestehend kennzeichnet, sprich, den Autoren, die zeitgenössisch als Parnassiens und als ‚Väter des Parnasse‘ bezeichnet werden.¹⁴⁹ Deren Kernpunkte, hebt auch Gautier hervor, sind die Ablehnung des Gefühlsausdrucks im Sinne der Bekenntnisdichtung eines Alfred de Musset und die Betonung der formalen Virtuosität, die durch geduldige Arbeit am Sprachmaterial erreicht wird.

¹⁴⁴ Ebd., S. 262.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 309.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 331. Auch Silvestre de Sacy vermerkt den Aufschwung dieser Gattung, vgl. Silvestre de Sacy, „Rapport“, S. 4.

¹⁴⁷ Am Ende seines *Abrisses* zur ‚romantischen Generation‘ fasst er zusammen: „Les poètes de la génération actuelle ont tous puisé à ces eaux vives“ (Gautier, „Les Progrès“, S. 260).

¹⁴⁸ Dass in Gautiers *Rapport* solche mit der Romantik inkompatible Konzeptionen entwickelt werden, hat Anne Hofmann bereits gesehen (vgl. Hofmann, *Parnassische Theoriebildung und romantische Tradition*, S. 132). Sie sieht allerdings nicht den strategischen Wert, der ihnen im Textganzen zukommt, und sie unterschätzt die Hervorhebung Leconte de Lisles unter den anderen postromantischen Dichtern, vgl. dazu weiter unten.

¹⁴⁹ Vgl. Hartung, „L’art pour l’art und Parnasse“, S. 176.

Sie kontrastiert mit einer ebenfalls von Musset verkörperten formalen Nachlässigkeit.¹⁵⁰ Drittes Element dieser Konzeptionen ist, dass anstelle von Gefühlswahrheit Wissenschaft als poetologisches Fundament tritt. Beispielsweise führt Gautier zu Baudelaire aus, dass dieser eine neue, moderne, reflexive Kunst gedacht habe, die ihre Reflexivität aus einem Bezug auf unterschiedlichste Wissensbestände gewinne. In Analogiebildung zur Wissenschaft verwandelt sie sich objektivierende und analytische Verfahren an, die poetisch funktionalisiert werden:

[Baudelaire] pensait qu'à l'art naturel des beaux siècles devait succéder un art souple, complexe, à la fois objectif et subjectif, investigateur, curieux, puisant des nomenclatures dans tous les dictionnaires, [...] empruntant à la science ses secrets, à la critique ses analyses, pour rendre les pensées, les rêves et les postulations du poète.¹⁵¹

Späterhin bekräftigt Gautier eine solche Wissenschaftsfundierung noch einmal, wenn er schreibt: „nous ne sommes pas de ceux qui croient que la science nuit à l'inspiration; elle est, au contraire, une des ailes qui soulèvent le poète et l'aident à planer au-dessus de la foule“.¹⁵²

Welche Wissenschaften hat Gautier hierbei im Blick? Es sind in erster Linie historische und philologische. So wird an der eben zitierten Stelle hervorgehoben, der entsprechende Autor, Emmanuel des Essarts, schreibe „[n]ourri de l'antiquité grecque et latine“. Ähnliche Verweise finden sich durchaus häufig; bei dem Flaubert-Vertrauten Louis Bouilhet wird neben der Philologie auch die Archäologie genannt und, anhand seines Langgedichts *Les Fossiles*, sogar auf die Paläontologie angespielt, was als Naturwissenschaft jedoch eher eine Ausnahme darstellt.¹⁵³

150 Vgl. z.B. die besonders prägnante Stelle in Gautier, „Les Progrès“, S. 314. Musset sei für die jüngere Generation der Autoren kein Muster mehr: „Les jeunes poètes le trouvent trop incorrect, trop lâché, trop pauvre de rimes, et pourquoi ne pas le dire trop sensible, trop ému, trop humain en un mot“.

151 Ebd., S. 304. Mit dieser Unterscheidung von ursprünglich-naiver und modern-reflexiver Kunst, die an ein Echos Schillers denken lässt, nimmt Gautier eine Argumentationsfigur aus Leconte de Lisle's Vorwort zu seinen *Poèmes antiques* von 1852 auf, die ich in Kapitel 4.2.3 untersucht hatte (vgl. Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes antiques*]“, S. 110 und S. 119).

152 Gautier, „Les Progrès“, S. 325.

153 Vgl. ebd., S. 293–294. Besonders auffällig betont Gautier die Nähe von Dichtung und philologischer Wissenschaft in dem Abschnitt, in dem er die Dichtung von Frauen bespricht – offenkundig will er dadurch die Ernsthaftigkeit ihrer Werke unterstreichen. So charakterisiert Gautier Louise Ackermann als die Frau eines angesehenen Philologen – was ihm für seine Argumentation fast schon auszureichen scheint, doch ist sie auch eine Philologin eigenen Rechts, insofern er anfügt, sie lese griechische und altindische Dichter im Original (vgl. ebd., S. 331). In

Die Fundierung in wissenschaftlicher bzw. wissenschaftsanaloger Reflexivität dient Gautier gerade dann als Unterscheidungsmerkmal der neuen Dichtung zur Romantik, wenn letztere sich ihr thematisch anzunähern scheint, wie im Falle von Hugos *Légende des siècles*, jenem ‚Epos‘ der Menschheit, dessen einzelne Gedichte jeweils andere historische oder mythologische Sujets gestalten. Hugo greift dabei aber nicht auf Gelehrsamkeit zurück; in Gautiers Darstellung ist Hugos Zugriff ursprünglicher, direkter – er ist, ganz im romantischen Sinne, inspiriert. So hebt Gautier mehrfach Hugos Empathie mit der fremden Epoche hervor, je nach Epoche mit unterschiedlicher Formulierung.¹⁵⁴

Den Parnasse-Lyrikern werden jeweils einzelne oder auch mehrere der drei genannten antiromantischen Konzeptionen zugeschrieben. Es gibt indessen einen Dichter, der diese Konzeptionen in umfassender Weise realisiert. Dies ist, mit seinen *Poèmes antiques* und *Poèmes barbares*, Leconte de Lisle.¹⁵⁵ Seine Bedeutung wird nicht zuletzt dadurch unterstrichen, dass die antiromantischen Konzeptionen nicht nur als Charakteristika seiner Werke, sondern explizit als poetologische Prinzipien herausgestellt werden. Leconte de Lisle scheint damit auch der theoretische Kopf der neuen Dichtung zu sein. Die Ablehnung des Gefühlsausdrucks gerinnt zur Formel der „impassibilité“, die Leconte de Lisle „presque comme un dogme“ zum künstlerischen Prinzip erhoben habe;¹⁵⁶ das Ziel der Formvollendetheit drückt sich in seiner Maxime aus, der Dichter müsse die Dinge zur „vie supérieure de la forme“ erheben – „telle est, à ses yeux, la mission de l’art“;¹⁵⁷ die Fundierung seiner Dichtung in (philologischer) Wissenschaft drückt sich u. a. darin aus, dass er die lateinischen Götternamen der dichterischen Tradition durch die ‚quellentreuen‘ griechischen ersetzt, also „leur véritable orthographe et leurs épithètes traditionnelles“ restituiert habe; so läsen sich seine Gedichte auch wie Übersetzungen aus dem Griechischen.¹⁵⁸

Gautiers Formulierung zu Augustine-Malvina Blanchecotte tritt die Ersetzung der Gefühlswahrheit als poetologischer Fundierungskategorie besonders klar hervor; Mme Blanchecotte besitze „une intelligence assez forte pour n’être pas dupe de son cœur“ (ebd., S. 332). Auch sie arbeitet philologisch, so an der Herausgabe der Werke eines persischen Dichters (vgl. ebd., S. 333). – Verknüpft Gautier Dichtung und Wissenschaft also vielfach miteinander, hebt er sie, der vexierbildhaften Grundstruktur seines Textes gemäß, an anderer Stelle auch wieder voneinander ab: Der Geist der Zeit, schreibt Gautier etwa, neige den „recherches scientifiques et historiques“ zu und wende sich daher von der Poesie ab (ebd., S. 309).

¹⁵⁴ Vgl. ebd., S. 338.

¹⁵⁵ Vgl. ebd., S. 286–292.

¹⁵⁶ Ebd., S. 287.

¹⁵⁷ Ebd., S. 289.

¹⁵⁸ Ebd., S. 288–289.

Ohne dass Gautier dies auf einer argumentativ-diskursiven Ebene eigentlich explizit machen würde, rückt Leconte de Lisle zur Gegenfigur gegenüber Hugo auf, der die Kontinuität der Romantik verkörpert: Leconte de Lisle steht für den Bruch, der die Kontinuität in Frage stellt.¹⁵⁹ Gautier schreibt Leconte de Lisle diese Rolle zu, indem er ihn als „chef d'école“ charakterisiert, der sein „dogme“ pflege, manchmal sogar allzu streng.¹⁶⁰ Er beglaubigt diese Rolle, indem er zum einen feststellt, Leconte de Lisle habe eine poetische Schule begründet: „Leconte de Lisle a réuni autour de lui une école [...] de jeunes poètes qui l'admirent avec raison“.¹⁶¹ Und zum anderen, indem er an späterer Stelle des *Rapport* diese ‚Schule‘ noch einmal in aller Ausführlichkeit bespricht, nicht ohne ihren Kopf zu benennen:

Puisque nous venons de prononcer ces mots ‚jeunes poètes‘, ouvrons un livre qu'ils ont édité eux-mêmes sous ce titre: *le Parnasse contemporain*, et qui est comme une anthologie où chaque talent a mis sa fleur. [...] Le ton du livre est tout à fait moderne et représente assez justement l'état actuel de la poésie. Leconte de Lisle, qui est comme le soleil central de ce système poétique et autour duquel gravitent des astres implanés assez nombreux, sans compter les comètes vagabondes un instant influencées [...], se présente avec cinq ou six pièces [...].¹⁶²

Gautier erklärt die Anthologie des *Parnasse contemporain*, die ein Jahr zuvor, 1866, erschienen war, gleich auf doppelte Weise für repräsentativ, sowohl was die Autoren als auch was die Gestalt der aktuellen Dichtung angeht: Es ist die junge Generation selbst, so Gautier, die sich dieses Buch gegeben habe, und alle ihre Talente seien vertreten. Insofern die „jeunes“ um Leconte de Lisle kreisen, legt Gautier damit nahe, liegt die Zukunft notwendigerweise bei seiner Art von

159 Nur an einer Stelle stellt Gautier die Formulierungen „école romantique“ und „école de Leconte de Lisle“ gegeneinander, und zwar anlässlich der bereits erwähnten Besprechung von Louise Ackermann. Doch ist diese Aussage von eigentlich ungeheurer Tragweite – es gibt eine poetische Bewegung, die mit der romantischen konkurriert und die poetologisch ebenso klar konturiert ist wie diese – ‚versteckt‘ im zweiten Glied des Arguments: Ackermann gehöre letztlich keiner der beiden Richtungen an, sondern sei eher der Tradition La Fontaines zu verorten – was poetologisch einer Abwertung gleichkommt (ebd., S. 331).

160 Vgl. ebd., S. 291, S. 287 und S. 289. Aus dieser Einschränkung spricht eine gewisse Ironisierung auch Leconte de Lises (vgl. auch eine Parallelstelle ebd., S. 288). Ebenso finden sich ironisierende Formulierungen über die jüngeren Parnassiens, etwa, wenn Gautier schreibt, um sie alle aufzuzählen, müsste man eine längere Liste machen als Don Quixote. Wenn der jedoch glänzende Recken aufzählt, stellen sie sich bekannterweise als eine Herde Schafe heraus (vgl. ebd., S. 315). Der Text bleibt ein Vexierbild; Gautier macht sich ungreifbar und unangreifbar.

161 Ebd., S. 291.

162 Ebd., S. 311.

Dichtung. Und insofern Leconte de Lisle das Zentrum des *Parnasse contemporain* ist, wird sein Name Gautier zur Abbeviatur der ‚parnassischen‘, der neuen Dichtung.

Wie bereits an dem Zitat abzulesen ist, beglaubigt Gautier die Rolle Leconte de Lises als Gegenfigur Hugos am stärksten auf einer metaphorischen Ebene. Leconte de Lisle ist die Sonne des neuen poetischen Systems. In derselben Metaphorik werden zu Beginn des Textes Hugo und die anderen Romantiker als poetologischer Sonnenaufgang, als „aurore“, bezeichnet.¹⁶³ In abgewandelter Form ist die Metaphorik auch präsent in dem Satz, mit dem Leconte de Lisle eingeführt wird: „Un nouveau poète n'allait pas tarder à surgir“.¹⁶⁴ Sie fügt sich in eine astronomische Metaphorik ein, die den gesamten *Rapport* durchzieht.¹⁶⁵ Gleich auf der ersten Seite werden die Kritiker als Astronomen bezeichnet, die den „ciel littéraire“ nach neuen Sternen absuchen und, „quand les autres dorment, aperçoivent seuls et notent sur leurs catalogues ces scintillations plus ou moins distinctes“.¹⁶⁶ Konsequent werden die bedeutendsten Figuren mit dem hellsten Licht (und einer zentralen Position) ausgestattet; sie werden als Sonne bezeichnet. Hingegen ist die ‚Leuchtkraft‘ anderer Figuren geringer: Banville zum Beispiel wird apostrophiert als Stern „avec un scintillement vif et particulier“.¹⁶⁷ Zuletzt wird Leconte de Lises Rolle als Kontrastfigur zu Hugo noch bekräftigt, indem die ‚Schule‘, die er um sich geschart hat, als „un cénacle, comme vous voudrez l'appeler“,¹⁶⁸ bezeichnet wird: dieser Terminus, „cénacle“, ist romantisch, ist hugolianisch besetzt.¹⁶⁹

Nun ist eingewandt worden, Gautier spreche zwar mehrfach, aber nur „an wenig exponierter Stelle von einem ‚système poétique‘ mit Leconte de Lisle im Mittelpunkt“.¹⁷⁰ Dadurch werde die beschworene Kontinuität nicht gebrochen. Inwiefern etwa jene Stelle, an der Gautier Leconte de Lisle jenes Buch dominieren lässt, das ihm zufolge repräsentativ für die aktuelle Dichtung ist, wirklich als

163 Ebd., S. 257.

164 Ebd., S. 286.

165 Gautier ist in der Verwendung einer solchen Metaphorik nicht allein; auch im 20. Jahrhundert wird sie in poetologischem Kontext virulent bleiben, vgl. dazu Andreas Gelz, „Konstellation – poetologische Implikationen einer absoluten Metapher in der französischen Gegenwartsliteratur“, in: ders./Ottmar Ette (Hrsg.), *Der französischsprachige Roman heute. Theorie des Romans / Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie*, Tübingen 2002, S. 15–36.

166 Gautier, „Les Progrès“, S. 255.

167 Ebd., S. 281.

168 Ebd., S. 291.

169 Vgl. Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, Bd. 1: *Avant l'exil (1802–1851)*, Paris 2001, S. 394 sowie Föcking, „Von der Romantik bis zum Naturalismus“, S. 253–254.

170 Hofmann, *Parnassische Theoriebildung und romantische Tradition*, S. 130.

wenig exponiert zu bezeichnen wäre, ließe sich zwar mit Recht bezweifeln. Aber ich würde den Einwand zunächst gar nicht grundsätzlich ablehnen. Es stimmt, – aber es stimmt auch wieder nicht. Denn der Text gleicht einem Vexierbild, einer Kippfigur, die sowohl den Bruch als auch die Kontinuität konstatiert. Wie Du Camp bereits geschrieben hatte, präjudiziert Gautier keine Wertung, scheint sich kein Urteil zu erlauben. Doch Du Camp fährt auch fort: Zwischen den Zeilen leuchtet ein solches Urteil dennoch auf.¹⁷¹ So würde ich ebenfalls sagen: Die Kippfigur hat gewissermaßen einen Drall. Und dieser Drall heißt Chénier. Mit Chénier hatte Gautier die moderne Dichtung beginnen lassen, aber nicht mit dem Chénier, wie ihn die Romantiker, allen voran Hugo, gelesen haben, als einen Dichter des Gefühlsausdrucks.¹⁷² Sondern, ich hatte auf dieses Element als Stolperstein bereits hingewiesen, als ein Dichter der Rückkehr zur Antike. Indem Gautier Chénier auf diese Weise als Begründer der modernen Dichtung inszeniert, relativiert er die Bedeutung der Romantik für die zeitgenössische Lyrik. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend – und umso bezeichnender, als der Autor Gautier heißt –, dass Hugos *Hernani* als Gründungsmythos der Romantik im *Rapport* keine Rolle spielt, ja nicht einmal erwähnt wird.¹⁷³ Chénier ist eine unromantische Referenz jedoch gerade auch durch die Art und Weise, in der Gautier ihn als Neuerer präsentiert: Auch als Neuerer ist er für ihn nicht derjenige, der den persönlichen Gefühlsausdruck in die Lyrik eingeführt hat wie für die Romantiker; Chénier ist für Gautier vielmehr ein Erneuerer der Metrik,¹⁷⁴ mithin ein formbewusster Dichter. Antikebezug und Formbewusstsein – dies sind poetologische Schlagworte, wie sie auf Leconte de Lisle und auf die Parnassiens im *Rapport*, und

171 Vgl. Du Camp, *Théophile Gautier*, S. 67, im Zitat zu Beginn des Kapitels.

172 Bei Chénier finde sich, so schreibt Hugo, „partout l’empreinte de cette sensibilité profonde sans laquelle il n’est point de génie, et qui est peut-être le génie elle-même. Qu’est-ce enfin qu’un poète? Un homme qui sent fortement, exprimant ses sensations dans une langue expressive“ (Victor Hugo, „Journal d’un jeune jacobite“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 44: *Littérature et philosophie mêlées*, Paris/Edinburgh o.J., S. 119–128, hier S. 128, zitiert nach Klaus W. Hempfer, *Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts*, München 1972, S. 254–255). – Gautier ist nicht der einzige, der Chénier aus einem romantischen Rezeptionskontext löst. In einer ähnlichen Bewegung wertet z.B. Sainte-Beuve Chénier im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einem ‚Klassiker‘ um (vgl. Mortelette, *Histoire du Parnasse*, S. 117).

173 Gautiers *Histoire du Romantisme* gipfelt hingegen in der legendären Premiere (vgl. Gautier, *Histoire du Romantisme*, S. 93–99). – Um bereits hier einmal kontrastiv auf Mendès’ Bericht zur Lyrik zurückzugreifen: Ganz selbstverständlich beginnt seine Darstellung der Romantik mit *Hernani* (vgl. Mendès, *Le mouvement poétique français*, S. 44).

174 Vgl. Gautier, „Les Progrès“, S. 257.

nicht nur dort, immer wieder angewandt werden.¹⁷⁵ Daher wundert es nicht, dass Chénier nur an einer einzigen weiteren Stelle des *Rapport* erwähnt wird: Er wird bemüht, um Leconte de Lisle zu charakterisieren. Leconte de Lisle gehe aber, Gautier zufolge, über diesen Begründer der modernen Dichtung noch hinaus. Er überbietet ihn gerade in dem Element, das die Erneuerung in Gautiers Formulierung bewirkt hat, in seinem Antike-Bezug. Und er kann ihn darin überbieten, weil sein Vorgehen wissenschaftlich, philologisch gestützt ist – „source“ ist hier im Sinne des Schlüsselbegriffs der Philologie zu lesen:

Le grec d'André Chénier, quoiqu'il respire le plus pur sentiment de l'antiquité, est encore mêlé de latin comme un passage d'Homère imité par Virgile, comme une ode de Pindare qu'aurait traduite Horace. L'hellénisme de Leconte de Lisle est plus franc et plus archaïque; il jaillit directement des sources.¹⁷⁶

Durch Gautiers spezifische Interpretation und strategische Verwendung Chéniers wird die Romantik also zuletzt von der großen poetischen Revolution des 19. Jahrhunderts – zur Vorgeschichte des Parnasse. Damit beantwortet sich auch die Frage, die Gautier am Ende seines Berichts offengelassen hatte: Wer würde seinen Namen in die Trias der großen, der romantischen Dichter einschreiben? Gar niemand. Rhetorisch ist dieses Trikolon ohnehin vollständig; das sollte man als diskreten Hinweis Gautiers verstehen. Außerdem endet die Reihe auf dem zuvor so vielgescholtenen Musset, also in einer Antiklimax, der sich kein Großer mehr anschließen könnte. Niemand wird sich unter die Romantiker einreihen, denn die Romantik ist vorbei; dem Parnasse gehört die Zukunft.

4.3.4 Die Kippfigur zeigt sich erneut von ihrer anderen Seite

So zumindest Gautier. Es stellt sich allerdings die Frage, warum er, wenn er doch eine neue Epoche der Poesie einläuten möchte, in solch aufwendiger Weise den Fortschritt ironisiert. Die Antwort scheint darin zu liegen, dass Gautier auf diese Weise demonstrieren kann, ‚Fortschritt‘ ist nicht gleichbedeutend mit ‚Entwicklung‘, schon gar nicht sozialer Fortschritt mit poetischem. Dichtung läuft nicht

175 In diesem Sinne gibt die Reaktion des Kritikers Alcide Dusolier auf den ersten *Parnasse contemporain* gewissermaßen den Ton vor, vgl. Dusolier, „Les impassibles“, S. 47–52. Vgl. im *Rapport* selbst z.B. Gautiers Charakterisierung seiner eigenen Dichtung, vgl. Gautier, „Les Progrès“, S. 280.

176 Ebd., S. 289.

von vornherein synchron mit der sozialen Welt, sondern gehorcht eigenen Gesetzen, und das gilt programmatisch besonders für die neue Dichtung im Unterschied zur alten, zur Romantik.¹⁷⁷ Aber Gautier scheint der von ihm selbst verkündeten Zukunft nicht recht zu trauen. Indem er sich nur indirekt positioniert und seinen Text auf den *tre corone* der Romantik enden lässt, zeigt sich die Kippfigur erneut von ihrer anderen Seite.

4.4 Coda: Catulle Mendès' Rückkehr zur romantischen Ordnung

Immer wieder ist die „weitgehende Vernachlässigung des parnassischen Lyrikparadigmas“¹⁷⁸ zwischen Romantik einerseits und ‚moderner Lyrik‘ andererseits festgestellt worden. Vor allem ist seine Eigenständigkeit nicht wahrgenommen worden. Gerade die französische Literaturwissenschaft hat die Parnassiens nicht selten als Teil der Romantik – wenn auch meist auf unterschiedliche Weise defizienten Teil oder gar „Irrweg“ der Romantik – betrachtet.¹⁷⁹ Ein Grund dafür liegt gewiss darin, wie eingangs dargelegt, dass die Parnassiens im Vergleich zur Romantik nur eine gering ausgeprägte Programmatik hervorgebracht haben. Ein Grund ist aber auch darin zu suchen, dass eine prominente Figur des *Parnasse contemporain* den Parnasse selbst in die Romantik ein- und ihr unterordnet: Catulle Mendès.

Mendès,¹⁸⁰ zeitweise Schwiegersohn Théophile Gautiers, vielseitiger Literaturunternehmer und gewandter Polygraph in den verschiedensten Genres – „une

177 Dass dieser Anspruch der Romantik auf soziale Synchronie Gautier natürlich bewusst ist, schlägt sich beispielsweise in dem Satz nieder, in dem er Hugos *Légende des siècles* inhaltlich zusammenfasst: „Le sujet est l'homme, ou plutôt l'humanité, traversant les divers milieux que lui font les barbaries ou les civilisations relatives, et marchant toujours de l'ombre vers la lumière“ (ebd., S. 338).

178 Stefan Hartung, *Parnasse und Moderne. Théodore de Banvilles Odes funambulesques (1857). Parisdichtung als Ästhetik des Heterogenen*, Stuttgart 1997, S. 11.

179 Vgl. ebd., S. 15–28, v. a. S. 17. So stellt auch Claude Millet den Parnasse in die Kontinuität der Romantik (vgl. Claude Millet, „Cinquième partie (1820–1898)“, in: Michel Jarrety [Hrsg.], *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris 1997, S. 315–400, hier S. 347). Selbst bei Yann Mortelette finden sich noch Formulierungen, die in eine solche Richtung zu deuten scheinen, etwa wenn es heißt: „les Parnassiens sont les stoïciens du romantisme“ oder „L'impassibilité parnassienne est un romantisme par prétérition“ (Mortelette, „Préface“, S. 11). Die Charakterisierung als „Irrweg der Romantik“ referiert Stefan Hartung (vgl. Hartung, „L'art pour l'art und Parnasse“, S. 181).

180 Vgl. zu Mendès unlängst die Beiträge in Jean-Pierre Saïdah (Hrsg.), *Catulle Mendès et la République des lettres*, Paris 2011.

des figures les plus complexes et les plus larges de la littérature contemporaine“, wie der Journalist Jules Huret ihn in seiner berühmt gewordenen *Enquête sur l'évolution littéraire* präsentiert¹⁸¹ –, Mendès hat für sich in Anspruch genommen, die Formulierung „Parnasse contemporain“ geprägt zu haben.¹⁸² Hat er so den Beginn des Parnasse mit seiner Person verbunden – Huret nennt ihn denn auch den „Véritable fondateur du ‚Parnasse‘“ –, ¹⁸³ geht sein Interpretationsanspruch noch weiter: Er hat sich ebenfalls als Historiograph des Parnasse in Stellung gebracht, zum einen mit seiner *Légende du „Parnasse contemporain“* (1884), in denen er die Parnassiens zu ‚Neoromantikern‘ macht.¹⁸⁴ Zum anderen tut er das mit seinem an den Bildungsminister adressierten Bericht *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900* (1903).

Mit diesem Text nimmt er, wie ich geschrieben habe, den Stab Théophile Gautiers auf, um zu Beginn des neuen Jahrhunderts den Blick auf das alte festzuschreiben – und damit auch einige Weichenstellungen für die Zukunft zu versuchen. Anders als Gautiers *Rapport sur les progrès de la poésie*, der 1868, also zwischen dem ersten und dem zweiten *Parnasse contemporain* erschienen ist und damit eine Stellungnahme in einer laufenden poetologischen Debatte darstellt – der Etablierung des Parnasse –, wirft Mendès einen historischen, retrospektiven Blick auf diese poetischen Entwicklungen. Mendès, den Huret unwidersprochen als Repräsentanten des zwischenzeitlich ‚erschöpften‘ Parnasse¹⁸⁵ eingeführt hatte, schaut in diesem Text sogar noch auf den Symbolismus zurück, dem er, in einem Generationenschema, das sowohl Mendès wie Huret teilen, die jüngeren Dichter zurechnet: Auch der Symbolismus scheint nun bereits ein Phänomen der Vergangenheit. Überhaupt endet Mendès' Bericht auf einer melancholischen Note für die Lyrik. Die ‚große Dichtung‘ ist für ihn mit dem Tod Victor Hugos vorbei; seitdem gebe es keinen Dichter, der universelle Zustimmung erfahre, keinen „dominateur des esprits et des cœurs“.¹⁸⁶ Mendès sieht die Zukunft der Verssprache vielmehr im Drama aufgehen, im Drama eines Edmond Rostand, der „le vrai drame romantique“ zu neuer Blüte geführt habe..¹⁸⁷ Mit Hugo und Romantik

181 Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, S. 287. Zu dieser Umfrage vgl. Kapitel 5.1.

182 Mendès, *La Légende du „Parnasse contemporain“*, S. 239. Mendès wiederholt dies auch in seinem zweiten historiographischen Werk zur Lyrik im 19. Jahrhundert, vgl. Mendès, *Le mouvement poétique français*, S. 113. Vgl. zur Entstehungsgeschichte der Anthologie Mortelette, *Histoire du Parnasse*, S. 169–187.

183 Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, S. 287.

184 Vgl. Mortelette, *Histoire du Parnasse*, S. 95.

185 Vgl. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, S. 44–45.

186 Mendès, *Le mouvement poétique français*, S. 201.

187 Vgl. Ebd., S. 202–204, Zitat S. 203.

sind die Stichworte genannt, die Mendès' Bericht strukturieren: Er gipfelt paradoxerweise in einem Ende der Lyrik als emphatisch großer Literatur, weil Mendès sie mit Person und Werk Victor Hugos identifiziert, und gleichzeitig betont Mendès die Kontinuität der Romantik. Wie fügt er nun den Parnasse in diese Darstellung ein?

Bevor ich diese Frage beantworte, ist eine weitere Charakteristik des Berichts herauszustellen: Mendès zielt darauf, den Bericht Gautiers zu überbieten, um dessen Urteil durch sein eigenes zu ersetzen – und dadurch Gautiers nicht gänzlich implizite Emanzipation des Parnasse zur Lyrik der Zukunft zurückzunehmen. Durchaus mit Erfolg, wie sich an älteren Literaturgeschichten zeigen lässt.¹⁸⁸ Mendès überbietet Gautier auf zwei Weisen: erstens, indem er den Gegenstand seines Berichts ausweitet, sowohl zeitlich wie auch gattungsmäßig. Er beschränkt sich nicht auf den Zeitraum, den sein Titel absteckt – 1867 bis 1900 –, sondern interpretiert die Lyrik des späten 19. Jahrhunderts im Licht der gesamten französischen Literatur seit den Troubadours. So gehen seinem *Rapport* „Réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France à divers moments de notre race“ voraus, wie der Widmungsbrief an den Bildungsminister ankündigt;¹⁸⁹ er liefert also eine Literaturgeschichte, die auf das 19. Jahrhundert zuläuft. Und er beschränkt sich nicht auf die Lyrik, der gleichwohl der allergrößte Teil seines Berichts gilt, sondern greift immer wieder auf die (Vers-)Epik und insbesondere die Dramatik aus. Zweitens überbietet Mendès Gautiers Bericht, indem er den seinen mit Paratexten flankiert, die ihm ein enzyklopädisches Gepräge kritischer Neutralität geben, so u. a. ein über dreihundertseitiges *Dictionnaire bibliographique et critique des principaux poètes français du XIX^e siècle*, das für jeden Autor (und jede Autorin) Lebensdaten, Werktitel und anthologisch die Urteile der Literaturkritik versammelt (und das auf dem hinterhältigen Eintrag „Zola, Émile“ endet, in dem Zola seine Verse selbst in einem Zitat als „bien faibles“ einschätzt).¹⁹⁰ Den Band schließt eine *Nomenclature chronologique* ab, in dem für

188 Vgl. dazu Ida Merello, „Mendès critique. Le rôle du ‚Rapport au Ministère sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900‘ dans l'histoire littéraire“, in: Jean-Pierre Saïdah (Hrsg.), *Catulle Mendès et la République des lettres*, Paris 2011, S. 101–113, v. a. S. 109–113. Auch in der Bibliographie von Stefan Hartungs Überblicksartikel findet sich über Mendès' Bericht eine Charakterisierung, die seinen Einfluss beweist: „Fundamentales Nachschlagewerk und reicher Zitatenschatz zu allen Parnassiern“ (Hartung, „L'art pour l'art und Parnasse“, S. 222).

189 Mendès, *Le mouvement poétique français*, S. VI.

190 Ebd., S. 313.

jedes Jahr zwischen 1800 und 1900 die maßgeblichen lyrischen Debütanten aufgelistet sind.

Auf diese Weise erhebt Mendès einen Aussageanspruch, der über den von Gautiers *Rapport* weit hinausgeht: Mendès' Bericht signalisiert, das letzte Wort über die Lyrik des 19. Jahrhunderts zu formulieren – aus dem Munde eines, der ‚dabeigewesen‘ ist. Damit büßt er im Vergleich zu dem wie gesehen vexierbildhaft-vorsichtigen Text Gautiers zwar an Subtilität des Urteils ein – jedoch zugunsten einer klareren Stellungnahme. Er organisiert das ganze 19. Jahrhundert um die Figur Victor Hugos herum: „Victor Hugo, lui, est universel“ – „Il est si grand dans ce siècle, qu'il le tient, le domine, le possède tout entier“.¹⁹¹ So schreibt Mendès mit einem Gedanken, der Zolas Verabsolutierung des romantischen Lyrikkonzepts gar nicht unähnlich ist,¹⁹² dass Hugo auch der eigentliche ‚Erfinder‘ der französischen Lyrik sei, indem er eine spezifisch lyrische Ausdrucksweise begründet und zugleich vervollkommen habe: „Il est bien sûr qu'il a instauré le lyrisme français en sa magnificence unanime et parfaite“.¹⁹³

Mendès' Hugo-Panegyrik geht einher mit einer Panegyrik der Republik. Auch wenn sich Mendès gegenüber Zola (und dem Naturalismus) durchaus kritisch geäußert hat,¹⁹⁴ verfolgt er damit noch einmal eine Strategie, die auch Zola zur Konsekration seines Naturalismus in Anschlag bringt: Literatur in Homologie zu außerliterarischen Entwicklungen zu sehen. So charakterisiert er den Naturalismus als die Literatur der Republik, die Republik als die Politik des Naturalismus.¹⁹⁵ Mendès setzt auf ähnliche Weise die Revolution von 1789 mit der poetischen Revolution der Romantik von 1830 ineins: „Comme 1789, je le répète, créa notre patrie politique, 1830 a créé notre patrie littéraire“.¹⁹⁶ Und er verbindet diese Revolutionen, indem er die Romantik – „le vrai sens du mot Romantisme“ – definiert als „Liberté dans l'Art“, und nicht zufällig diese Definition auf Victor Hugo zurückführt.¹⁹⁷

191 Ebd., S. 71 und 72. Zur Wichtigkeit der Figur Hugos für Mendès vgl. auch Dominique Laporte, „Mais le père est là-bas, dans l'île“ (T. de Banville): L'Enjeu de la ‚paternité‘ hugolienne chez Catulle Mendès“, in: *Dalhousie French Studies*, 69/2004, S. 15–21.

192 Vgl. Kapitel 5.5.

193 Mendès, *Le mouvement poétique français*, S. 71.

194 Vgl. die prägnante Charakterisierung bei Ferdinand Brunetière, „Le Parnasse contemporain“ [1884], in: ders., *Histoire et Littérature*, Bd. 2, Paris 1896, S. 207–233, hier S. 230; vgl. auch Mendès, *La Légende du „Parnasse contemporain“*, S. 138–148.

195 Vgl. Émile Zola, „La République et la littérature“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 1379–1401. Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 5.10.

196 Mendès, *Le mouvement poétique français*, S. 51.

197 Ebd., S. 54.

Um auf meine obige Frage zurückzukommen: Wie hebt Mendès den Parnasse in dieser Darstellung auf? Auch hierbei ist sein Vorgehen ein zweifaches. Erstens betont er die Originalität und Diversität der einzelnen Parnassiens.¹⁹⁸ Das mag als Strategie paradox anmuten. Doch indem er die schöpferische Individualität der einzelnen Autoren hervorhebt, minimiert er die – von anderen häufig beschworene – Leitrolle Banvilles, Gautiers und Baudelaires, insbesondere aber die ja gerade in Gautiers Bericht hervorgehobene Rolle von Leconte de Lisle. Mendès wiederholt diese Minimierung gleich mehrfach in variierten Formulierungen.¹⁹⁹ Ja, er schließt diese Dichter, die den ersten und zweiten *Parnasse contemporain* mit ihren Gedichten auf programmatische Weise eröffnen, sogar aus der Gruppe der eigentlichen Parnassiens, der „vrais parnassiens“, aus: „on aurait fort étonné les quatre grands poètes dont nous attestions la gloire, en leur disant qu'ils étaient des parnassiens aussi“.²⁰⁰ Mit dieser Unterscheidung ist Mendès literaturgeschichtlich durchaus wirksam geworden.²⁰¹ Festzuhalten ist aber insbesondere: Indem er den Parnasse in dichterische Individuen auflöst, löst er den Parnasse auch als poetisches Paradigma im Unterschied zur Romantik auf.

Das geht nicht ohne Widersprüche vonstatten. Denn einerseits spielt er die Rolle Leconte de Lisles und der anderen genannten Autoren herunter – „ils ne dirigeaient pas; ils furent, avec clémence, nos conseillers, non pas nos tyrans“ –.²⁰² Andererseits spricht er bei der Behandlung Leconte de Lisles vom „joué de son génie“, das sich über die jungen Dichter gelegt habe. Leconte de Lisle ist der Dichter, der der Bedeutung Hugos am nächsten kommt – ganz wie in Gautiers Bericht –; bei Mendès kommt das dadurch zum Ausdruck, dass er ähnliche Formulierungen auf die beiden anwendet.²⁰³ Ja, er wird sogar noch mehr als jener als aktive und selbstbewusste Leitfigur einer Poetik beschrieben. Um

198 Vgl. unter mehreren Formulierungen z. B.: „Jamais le Parnasse ne prétendit être une école“ (ebd., S. 113), sowie nur eine Seite weiter: „Il n'y eut jamais, je le répète, ni dans l'intention, ni dans le fait, d'école parnassienne; nous n'avions rien de commun, sinon la jeunesse et l'espoir, la haine du débraillé poétique et la chimère de la beauté parfaite. Et cette beauté, chacun de nous la conçut selon son personnel idéal“ (ebd., S. 114).

199 So heißt es erst: „les Parnassiens se sont montrés absolument indépendants de ceux que l'on considère leurs maîtres immédiats“, um zwei Seiten weiter noch einmal zu betonen: „Donc, tous, nous différâmes de ceux que l'on crut nos maîtres“ (ebd., S. 114 und S. 116–117).

200 Ebd., S. 114–115.

201 Diese Autoren galten und gelten in der französischen Literaturgeschichtsschreibung bisweilen als „Avant-Parnasse“, vgl. dazu Hartung, „L'art pour l'art und Parnasse“, S. 181.

202 Mendès, *Le mouvement poétique français*, S. 115.

203 Wenn im Zusammenhang mit Hugo beispielsweise von der „magnificence unanime et parfaite“ (ebd., S. 71) die Rede ist, heißt es über Leconte de Lisle etwa, er besitze ein „vaste et parfait talent“ (ebd., S. 102).

diese zu relativieren, bringt Mendès gar religiöse Sprachmuster in Anschlag, die er auf Hugo anwendet. Wie um die zu seiner Konzeption romantischer Kontinuität querstehende Schlussfolgerung möglichst lange hinauszuzögern, schiebt er Nuancierung auf Nuancierung in seinen Satz ein:

Il [Leconte de Lisle] eut, plus qu'aucun autre, bien plus même que Celui à qui appartenait tous les enseignements, puisqu'il donnait tous les beaux exemples, la puissance, involontaire sans doute, dissimulée d'ailleurs sous tant d'indulgence, d'obliger les jeunes esprits à l'idéal qu'il avait conçu.²⁰⁴

Jene „jeunes esprits“ seien Leconte de Lisle auch nachgefolgt in „sa certitude d'avoir inauguré, à peine un peu trop tard, un âge poétique“²⁰⁵ – sprich: Leconte de Lisle habe ihnen selbstbewusst demonstriert, ein neues Kapitel in der Lyrik aufgeschlagen zu haben, das sich von dem der Romantik unterscheide.

Mendès kann ihm darin natürlich nicht folgen. Um den Widerspruch zu eskamotieren, muss er schließen, dass die parnassischen Dichter das ‚Joch‘ des ‚Maître‘ doch abgeschüttelt hätten: „on peut le dire, il faillit faire de nous des poètes étrangers à nous-mêmes“.²⁰⁶ Indessen bleibt der Widerspruch erhalten, wenn Mendès die Parnassiens wenige Zeilen weiter als Leconte de Lisle „disciples“ bezeichnet – er entschärft ihn jedoch, indem er die Nachfolge auf die Verstechnik beschränkt: „tous ses disciples, avec l'admiration toujours grandie de son vaste et parfait talent, gardent fièrement sa noble discipline technique“.²⁰⁷ Mendès schränkt die ‚parnassische‘ Wirkung Leconte de Lisle auf die Verstechnik gewiss aus weiteren strategischen Gründen ein: So gelingt es ihm nämlich, die Frage der ‚impassibilité‘ auszugrenzen – die programmatische Absage an den individuellen Gefühlsausdruck in Lyrik würde Mendès' Darstellung der romantischen Kontinuität denn auch sprengen.

Mendès' zweite Strategie, den Parnasse in die Romantik zu integrieren, zielt darauf, seinen Bruch mit der Romantik herunterzuspielen. Das tut er, indem er eine Metaphorik der Revolution weit verzweigt und ausschreibt. Hatte Mendès die Romantik noch als Revolution charakterisiert, ist das Werk Leconte de Lisle, Banvilles und Baudelaires nur eine ‚Rebellion‘, die sich noch dazu vor allem in einer Art von poetischem Interregnum, während Hugos Exil, vollzieht:

204 Ebd., S. 101.

205 Ebd.

206 Ebd., S. 101–102.

207 Ebd., S. 102.

[...] une autre rébellion contre notre romantisme désormais unifié ou, plutôt, universalisé en Victor Hugo se produisit, moins avouée, non pas plus redoutable [...]. Oui, c'est une chose qui n'a pas encore été dite, mais qu'il faut dire cependant, bien qu'on s'en puisse attrister: trois jeunes hommes, poètes magnifiquement doués, et qui devaient bientôt jeter un si grand lustre sur la seconde moitié du siècle, ne furent pas éloignés d'abord de désavouer en celui où elle s'incarnait la révolution poétique dont ils étaient les fils ou les petits-fils.²⁰⁸

Mendès lässt keinen Zweifel an der Illegitimität dieser ‚Rebellion‘ – durch sein moralisierendes Vokabular, durch die Unerhörtheit des Berichteten, durch seine Verwandtschaftsmetaphorik. Er geht sogar soweit, den Namen dieser drei ‚Verschwörer‘, die er an einer Stelle in die mythische Nähe von Brutus rückt, wie in einer *damnatio memoriae* erst einmal gar nicht, sondern erst Seiten später zu nennen.²⁰⁹ Und er macht ihnen explizit, nur halb ironisiert, den Prozess: „[ces] poètes de qui je fais ici le procès – mais je les admire si ardemment, ils l'ont su, ils le savent – [...]“.²¹⁰

Der Bruch mit der Romantik erscheint am deutlichsten negiert, wenn sich jene ‚Rebellion‘ in Mendès' Darstellung mit dem Ende des Interregnums, mit der Rückkehr Hugos 1870 nach Paris, sofort in Nichts auflöst:

Par une juste Providence, le triomphe du Parnasse coïncida avec le retour du Maître unique [...]. En vérité, je crois que, fait de la créatrice vieillesse du génie suprême, et de la maturité des grands poètes qui le suivirent, et, même malgré eux, lui obéirent, et de l'enthousiasme, déjà réalisé en œuvres, d'une jeunesse poétique ardente et probe, se produisit, les médiocres divergences oubliées, se produisit alors, paisiblement, sans résistance, sinon celle de l'éternelle et inévitable bêtise, le plus parfait moment de la Poésie française; et ce fut, pardessus les désastres guerriers et les guerres civiles, toute notre âme lyrique et épique supérieurement réalisée. Je ne sais pas d'époque littéraire comparable à celle-là, où tout se rejoignait, conformément à l'immémorial dessein de notre race, pour être de la France.²¹¹

In einer weit ausgreifenden Satzkonstruktion führt Mendès also alle Elemente zusammen – „tout se rejoignait“: Wie in einer Prozession lässt er erst Hugo, dann die reuigen Verschwörer und schließlich die jungen Dichter der „vrais parnassiens“ in seinem Satz vorbeidefilieren, begleitet von zahlreichen Einschüben, die eine Wiederholung des Verbs nötig machen. Gemeinsam – der Parnasse unter der Führung, im Schlepptau, als Kontinuierung der Romantik – realisieren sie den Gipfelpunkt der französischen Lyrik, der – in erneuter Homologisierung, ja Ver-

²⁰⁸ Ebd., S. 89–90.

²⁰⁹ Vgl. ebd. S. 90; die Namen fallen erst auf S. 94.

²¹⁰ Ebd., S. 92.

²¹¹ Ebd., S. 149–150.

schmelzung von literarischer und außerliterarischer Sphäre – zugleich ein Gipfelpunkt im ‚Leben‘, in der Entwicklung der französischen Nation ist.

So stellt Mendès die romantische Ordnung wieder her. Aber man kommt nicht umhin, bei dieser Satzprozession auch an das Staatsbegräbnis Victor Hugos zu denken. Es lag bald zwanzig Jahre zurück, als Mendès seinen Bericht schrieb. In seinem Text stellt sich ihm übrigens direkt im Anschluss an den geschilderten Triumphzug die nächste Herausforderung an die romantische Kontinuität – und der Übergang von der literarischen Perfektion zur Herausforderung wird knapp und unfreiwillig komisch mit einem einzigen Satz markiert: „Il y eut un incident“;²¹² gemeint ist die Herausforderung durch den Symbolismus und seine verslibristische ‚Revolution‘ der traditionellen Metrik. Mendès löst auch dieses Problem, auch wenn hier nicht der Ort ist, dies im einzelnen auszuführen.²¹³ Der Effekt seiner Darstellung des Parnasse lässt sich indessen ganz knapp zusammenfassen: Indem er den Parnasse als Fortsetzung der Romantik interpretiert, marginalisiert er, als Parnassien, den Parnasse selbst.

212 Ebd., S. 150.

213 Vor allem eine Strategie verfolgt Mendès, um den Symbolismus abzuwerten und zu marginalisieren: Er weist ihn als eine ‚Erfindung‘ von Ausländern aus, die auf französisch schreiben. Sie übertragen ‚fremde‘ Regeln etwa aus der deutschen Prosodie auf die französische. Ist dagegen, wie gesehen, die gemeinsame Prozession von Hugo und den Parnassiens ein nationales Ereignis, hatte Mendès auch zuvor schon in seinem Bericht einen ‚ausländischen‘ Einfluss auf die französische Literatur immer als ein negatives Element verwendet (vgl. ebd., S. 43, S. 50). Als ein besonderes Verdienst Hugos hebt Mendès denn auch hervor, dass er die „influences étrangères“ auf die Romantik ‚abgeschüttelt‘ habe wie ein Schwimmer die Algen, die an seinen Beinen kleben (ebd., S. 71). Mendès greift möglicherweise immer wieder auf diese nationalistische Argumentation zurück, weil er selbst mit antisemitischen Anfeindungen zu kämpfen hatte (vgl. zum Antisemitismus gegenüber Mendès Laporte, „Mais le père est là-bas, dans l’île“, S. 15).

5 Parnasse und ‚Passatismus‘: Zum Motiv der Inkompatibilität von Lyrik und Wissenschaft in der Polemik der ‚Realisten‘ und Zolas gegen die zeitgenössische Lyrik¹

5.1 Eine Umfrage aus dem Todesjahr Rimbauds

1891 führte der Journalist Jules Huret für die Zeitung *L’Echo de Paris* eine Umfrage durch, die berühmt geworden ist. Diese Umfrage aus dem Todesjahr Rimbauds fragt nach nichts weniger als der Zukunft der Literatur. Huret gelang es, ein repräsentatives Tableau der französischen Literatur zu zeichnen: Vor seinem Notizblock scheinen all jene gesessen zu haben, die im literarischen Paris augenblicklich den höchsten Rang und den klangvollsten Namen hatten, von Émile Zola bis Leconte de Lisle, von Anatole France bis Stéphane Mallarmé, von Maurice Barrès bis Maurice Maeterlinck. Mit seinen Fragen zielt Huret nicht selten darauf, die Generationen gegeneinander auszuspielen, und er tut dies nach Gattungen getrennt. Er stellt bei den Romanciers die „Naturalistes“ gegen die „Psychologues“, bei den Lyrikern die Parnassiens gegen die Symbolisten.²

Naturalismus und Parnasse sind die alten, arrivierten Schulen, die sich in einem von Huret inszenierten darwinistischen Verdrängungswettbewerb gegen die neuen ‚Spezies‘ behaupten sollen. Indessen halten sich Hurets Autoren oft genug nicht an die von ihm abgesteckten Turnierbahnen. Vor allem die Naturalisten äußern sich negativ auch über die Symbolisten. Andererseits beharren sich ebenso die alten, in Hurets provokanter Formulierung, gleichermaßen ‚erschöpften‘ Gruppierungen,³ etwa, wenn Leconte de Lisle polemisiert: „Le naturalisme était, en théorie, une ineptie; en résultat, ç’a été un amas d’ordures. C’est fini“.⁴

1 Dieses Kapitel ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung meines Artikels „Parnasse und Polemik. Zolas Herausforderung der Lyrik“. Das Kapitel vertieft u. a. die dort gemachten Analysen und kontextualisiert Zolas Polemik im weiteren historischen Zusammenhang (vgl. Henning Hufnagel, „Parnasse und Polemik. Zolas Herausforderung der Lyrik“, in: ders./Barbara Ventarola [Hrsg.], *Literatur als Herausforderung. Zwischen ästhetischem Autonomiestreben, kontextueller Fremdbestimmung und dem Gestaltungsanspruch gesellschaftlicher Zukunft*, Würzburg 2015, S. 21–45).

2 Vgl. Jules Huret, *Enquête sur l’évolution littéraire*, Daniel Grojnowski (Hrsg.), Paris 1999, S. 43–44.

3 Vgl. ebd., S. 44–45.

4 Ebd., S. 284.

Damit setzt sich ein Meinungskampf fort, der mehr als dreißig Jahre zuvor begonnen hat. Eröffnet haben ihn die ‚Realisten‘ um Edmond Duranty, besonders in Reaktion auf Maxime Du Camp; fortgesetzt und zu voller Gewalt entwickelt hat ihn Émile Zola. Zola richtet sich nicht weniger polemisch als Leconte de Lisle im obigen Zitat gegen den Parnasse, gegen die Romantik, ja, so werde ich darlegen, gegen die Lyrik überhaupt. Vergleichbar zur Fragestellung von Hurets *Enquête* stellt auch Zola seine Auseinandersetzung mit der Lyrik in den globalen und umso bedeutsameren Fragehorizont nach der Zukunft der Literatur. *Livres d'aujourd'hui et de demain* heißt die Rubrik, unter der Zola in den 1860er Jahren – da ist der Romancier der *Rougon-Macquart* (1871–1893) noch fern – in verschiedenen Zeitungen regelmäßig neue Bücher bespricht. Lyrische Texte sind dort eher selten Thema. Anlässlich der Publikation der ersten Anthologie des *Parnasse contemporain* gibt Zola in einem rhetorischen Seufzer eine Begründung für diese Randständigkeit: „Je néglige les poètes. Hélas! leurs livres ne sont pas les livres d'aujourd'hui, et ils seront encore moins ceux de demain“.⁵ Angesichts der aktuellen Produktion, insbesondere derjenigen der Parnassiens, gibt Zola der Lyrik also keine Zukunft. Dennoch hat er sich immer wieder mit den zeitgenössischen Lyrikern auseinandergesetzt, und seine Artikel, wenn sie sich einmal der Lyrik widmen, zeichnet eine besondere polemische Schärfe aus, die die Wichtigkeit nur unterstreicht, die Zola dieser Auseinandersetzung beimisst.

In den Augen Zolas, so wird sich erweisen, ist das größte Manko der Lyrik, sich der großen Tendenz des Jahrhunderts, Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit, zu verschließen, ja ihr letztlich sogar konstitutiv verschlossen zu sein. Zola verabschiedet Lyrik als einen überholten, unzeitgemäß gewordenen, da vorwissenschaftlichen Modus literarischen Ausdrucks. Er fordert mithin die Lyrik, so meine These, in ihrer Existenzberechtigung als ernsthafter, zeitgenössischer, moderner Literatur heraus, und zugleich fordert er das von der Romantik geerbte Gattungssystem heraus, das Versdichtung hierarchisch über die Prosa des Romans stellt.

Mein Kapitel operationalisiert erstens den Begriff der Polemik, um sodann den Beginn der poetologischen Debatte um die gegenseitige Befruchtung oder aber Inkompatibilität von Lyrik und Wissenschaft bei Maxime Du Camp und den ‚Realisten‘ herauszuarbeiten. Anschließend erörtere ich, welche Begriffe von Lyrik und von Literatur Zola seiner Polemik zugrundelegt. In den folgenden Abschnitten analysiere ich, mit welchen rhetorischen Strategien Zola sowohl Dichter als auch Dichtung zu verabschieden versucht, und zuletzt umreißt ich, warum

5 Émile Zola, „Livres d'aujourd'hui et de demain“ [*L'Événement*, 25.08.1866], in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 595–597, hier S. 595.

Zola der Frage nach der Zukunft der Lyrik eine solch eminente Bedeutung beimisst.

5.2 Zum Begriff der Polemik

Der Begriff der Polemik scheint mir besonders hilfreich zum Verständnis der Auseinandersetzung der ‚Realisten‘ mit der Lyrik und noch einmal mehr, um Zolas Beschäftigung mit der Lyrik der Parnassiens zu begreifen. Nicht nur verwendet Zola in anderem Zusammenhang bisweilen selbst diesen Terminus, so in den Texten, in denen er auf kritische Auseinandersetzungen mit bzw. Angriffe gegen ‚seinen‘ Naturalismus reagiert und er sein ästhetisches Programm gegen ‚Fehldarstellungen‘ in Schutz nimmt.⁶ Bezeichnend ist, dass Zola gleich den ersten Band seiner gesammelten Literaturkritik, den er veröffentlicht und mit dem er sich dem Lesepublikum als Literaturtheoretiker vorstellt, im Gegensatz etwa zu Sainte-Beuve und seinen spielerisch betitelten *Causeries du lundi* unter das Signum eines aggressiven Affekts stellt: *Mes Haines* (1866) lautet der Titel dieses Bandes und beginnt im Vorwort mit einer Verteidigung des Hasses als eines Affekts, der der Verteidigung der Wahrheit diene:

La haine est sainte. Elle est l'indignation des cœurs forts et puissants, le dédain militant de ceux que fâchent la médiocrité et la sottise. [...] La haine soulage, la haine fait justice, la haine grandit. [...] J'ai fait de la haine et de la fierté mes deux hôtes; je me suis plu à m'isoler, et, dans mon isolement, à haïr ce qui blessait le juste et le vrai.⁷

Angesichts dieses ‚Programms‘ ist es nicht verwunderlich, dass Zolas kritische Texte durch eine Reihe von Merkmalen charakterisiert sind, die systematisch jene

⁶ So findet sich der Terminus ‚Polemik‘ in Zolas Band *Le Roman expérimental* von 1880, jener Sammlung bereits anderweitig publizierter theoretischer und kritischer Texte, die in Zolas Augen sein ästhetisches Programm umfassend darstellen sollen und die vor allem wegen ihres titelgebenden Einleitungstexts berühmt geworden sind. Ein Abschnitt fasst zwei Texte unter der Überschrift „Polémiques“ zusammen, darunter einen, der sich gegen eine Relegation des Romans in der Gattungshierarchie hinter die Versdichtung wendet (vgl. Émile Zola, „De la critique. Polémiques. II. A. M. Armand Silvestre“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand [Hrsg.], Paris 1968, S. 1338–1341).

⁷ Émile Zola, „Mes haines“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 23–28, hier S. 23.

Elemente zu versammeln scheinen, die in der Diskussion um den Begriff der Polemik verhandelt werden.⁸

Dabei ist der Begriff kein leicht zu handhabender. „Polemik ist gewiß aggressive Rede“, hält etwa Jürgen Stenzel fest.⁹ An dem so verräterisch in den Satz eingewebten „gewiss“ lässt sich freilich ablesen, dass die Gewissheit nicht allzu weit trägt. Als rhetorischer Fachbegriff, ist im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* zu lesen, existiert ‚Polemik‘ gar nicht; in der Antike wird das Wort nur für den Kampf mit Waffen, nicht mit Worten verwendet. Sachlich gehören die antiken Ausführungen zur *vituperatio*, zur Tadelrede, zum modernen Verständnis von Polemik.¹⁰

Scheint sich in der Geschichte der Begriffsverwendung seit der Frühen Neuzeit Polemik als eine bestimmte argumentative Einstellung herauszukristallisie-

8 Dennoch ist der Begriff der Polemik für Zolas kritische Schriften bislang nicht produktiv gemacht worden. Zwar stehen zwei der Bände der von mir benutzten Zola-Werkausgabe Henri Mitterands unter dem Titel *Chroniques et polémiques*; in der Forschungsliteratur findet man den Terminus jedoch nur vereinzelt und unspezifisch, so z. B. bei Bernadette L. Murphy, „Zola critique de Hugo: les enjeux d’une polémique“, in: *The French Review*, 61/1988, S. 531–541. Auch bei Alain Pagès meint „polémique“ einfach nur ‚Auseinandersetzung‘. Ihm geht es allein um den Widerstreit der Konzepte, nicht um die rhetorische Form dieses Streits (vgl. Alain Pagès, „Zola/Goncourt: Polémiques autour de l’écriture artiste“, in: Jean-Louis Cabanès [Hrsg.], *Les Frères Goncourt: Art et écriture*, Bordeaux 1997, S. 315–321). Analoges gilt für Anne Hofmann, bei der der Ausdruck ‚Polemik‘ gelegentlich fällt (vgl. Anne Hofmann, *Parnassische Theoriebildung und romantische Tradition. Mimesis im Fokus der ästhetischen Diskussion und die ‚Konkurrenz‘ der Paradigmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Bestimmung des Parnasse-Begriffs aus dem Selbstverständnis der Epoche*, Stuttgart 2001, z. B. S. 207). François-Marie Mourad reflektiert zwar durchaus Techniken der Abwertung in Zolas Texten, kann sie aber nicht synthetisierend fassen (vgl. François-Marie Mourad, *Zola critique littéraire*, Paris 2003, z. B. S. 380). Marc Angenot bezieht in seinem typologischen Essay zum Pamphlet (Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris 1982) lediglich Zolas Texte zur Dreyfus-Affäre ab 1897 in seine Untersuchung ein. Auch insgesamt liegt sein zeitlicher Fokus eher später als der uns hier interessierende Zeitraum, nämlich auf dem 20. Jahrhundert. Barbara Ventarola schließlich versucht, in literaturtheoretischen und -kritischen Texten Zolas eine ‚Sprache der Polemik‘ von einer „der ‚echten‘ wissenschaftstheoretischen Reflexionen“ zu trennen (Barbara Ventarola, „Der Experimentalroman zwischen Wissenschaft und Romanexperiment. Überlegungen zu einer Neubewertung des Naturalismus Zolas“, in: *Poetica*, 42/2012, S. 277–324, hier S. 285), um erstere zugunsten der letzteren abzuwerten, ja, tendenziell zu eskamotieren. Bereits aufgrund der Vehemenz, des textuellen Stellenwerts und der schieren Überzahl der polemischen Elemente erscheint mir dieses Vorgehen wenig plausibel.

9 Jürgen Stenzel, „Rhetorischer Manichäismus. Vorschläge zu einer Theorie der Polemik“, in: Franz Josef Worstbrock/Helmut Koopmann (Hrsg.), *Formen und Formgeschichte des Streitens – Der Literaturstreit*, Tübingen 1986, S. 3–11, hier S. 4.

10 Vgl. Hermann Stauffer, „Polemik“, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 7, Tübingen 2005, Sp. 1403–1415, hier Sp. 1403–1404.

ren, wird gegensätzlich diskutiert, ob unter ‚Polemik‘ eine Gattung verstanden werden kann,¹¹ zumal nicht nur die Texte, mit denen gestritten, sondern auch der gesamte Streit, der mit diesen geführt wird, als Polemik bezeichnet wird.¹² Sinnvoll, da operationabel, erscheint es, Polemik modern als Schreibweise zu definieren, das heißt eine den Gattungen vorgeordnete Invariante, die sich jeweils in unterschiedlichen Gattungen realisieren lässt. Damit befände sich Polemik auf derselben begrifflichen Ebene wie Komik, Parodie oder auch Satire.¹³ Anders als diese zeichnet sich die Polemik primär nicht durch eine mimetische oder darstellende Struktur, sondern, wie schon angedeutet, durch eine argumentative Struktur aus.¹⁴ Allerdings ist ihr ein mimetischer Aspekt – zum Beispiel in Form von Personalisierungen und Personifizierungen – überlagert. Außerdem ist das Objekt der Polemik stets ein faktuales, während sich Komik, Parodie und Satire gerade auch im Modus der Fiktion entfalten können. Zugespitzt könnte man die Unterschiede folgendermaßen gegeneinanderstellen: Schildert ein satirischer Text die Handlungen von Figuren, durch die Normen und Werte ad absurdum geführt werden, argumentiert ein polemischer Text gegen solche Normen und gibt die Personen, die sie repräsentieren, der Lächerlichkeit preis.

Versteht man Polemik in diesem Sinne als Schreibweise, dann lassen sich textstrukturell, jenseits der medialen Differenzen, das Pasquill oder die Invektive, das Pamphlet, der literaturkritische Verriss etc. als Realisierungen einer polemischen Schreibweise im Gattungsrahmen des Portraits, des Essays oder Traktats, der Rezension etc. beschreiben. Im Sinne der Merkmalssemantik ließe sich also

11 Peter von Matt und Jürgen Stenzel etwa sprechen von der Polemik als einer Gattung (vgl. Stenzel, „Rhetorischer Manichäismus“, S. 7; Peter von Matt, „Grandeur und Elend literarischer Gewalt. Die Regeln der Polemik“, in: ders., *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München 1994, S. 35–42, hier S. 39). Hermann Stauffer und Sigurd Paul Schleichel sehen Polemik hingegen als „eine Methode der Auseinandersetzung“ bzw. einen „Typ der Argumentation“ (vgl. Stauffer, „Polemik“, Sp. 1403; Sigurd Paul Schleichel, „Polemik“, in: Jan-Dirk Müller [u. a.] [Hrsg.], *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York 2007, S. 117–120, hier S. 117).

12 Vgl. ebd., S. 117–118.

13 Vgl. zum Begriff der Schreibweise Klaus W. Hempfer, „Schreibweise₂“, in: Jan-Dirk Müller [u. a.] (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York 2007, S. 391–393. Hempfer unterscheidet dabei sekundäre Schreibweisen, für die er „das Komische“, „das Satirische“, „das Parodistische“, als Beispiele anführt, die also besonderen Kommunikationszielen dienen, von primären Schreibweisen, die „unmittelbar auf spezifischen Typen von Sprech- bzw. Kommunikations-Situationen“ beruhen wie „das Narrative“ oder „das Dramatische“ (ebd., S. 391).

14 Ein solches Argument führt z.B. Jürgen Stenzel ins Feld, um Polemik gegen Satire abzugrenzen, vgl. Stenzel, „Rhetorischer Manichäismus“, S. 5.

eine Invektive gattungstypologisch als ein Portrait mit dem zusätzlichen Merkmal ‚polemische Schreibweise‘ fassen.

Was macht nun die polemische Schreibweise aus? Sie ist von ihrem kommunikativen Ziel her definiert: So lässt sich Polemik mit Paul Sigurd Schleichel definieren als „aggressive, auf Bloßstellung und moralische oder intellektuelle Vernichtung abzielende, gleichwohl argumentierende Kritik am Gegner in einem Streit“.¹⁵ Dementsprechend richtet sich die Polemik nicht an den Gegner, der zu überzeugen wäre, sondern an den Leser, mit dem eine Einvernahme hergestellt werden soll.¹⁶ Deren stilistisches Korrelat sind Mittel zur Erregung von Affekten, am wichtigsten eine ausgeprägte, häufig gewaltgeladene Bildlichkeit und Metaphorik, der jähe Umschlag in den Registern von Ironie zu Pathos und die Konstruktion eines persönlichen Gegners, der „oft genug in seines Leibes Schwäche“, wie Peter von Matt formuliert, vorgeführt wird.¹⁷ Alle diese Elemente finden sich prominent in Zolas Literaturkritik. Doch nicht nur bei Zola, sondern auch in jenen Texten, in denen sich die sogenannten ‚Realisten‘ mit Lyrik auseinandersetzen.

5.3 Die Vorgeschichte: Maxime Du Camp, *Les Chants modernes* oder Vom Kontakt mit der Wissenschaft hat nicht nur die Lyrik etwas zu gewinnen

Die polemische Auseinandersetzung mit der Lyrik beginnt nicht erst bei Zola, und er ist auch nicht der erste, der diagnostiziert, die Lyrik habe ein Problem mit der Moderne, einer Moderne, die durch die Wissenschaft verkörpert wird. Es ist ausgerechnet ein Lyriker, der diese Diagnose stellt, und er macht auch gleich einen Therapievorschlagn: Maxime du Camp veröffentlicht 1855 (also zu einer Zeit, als die ersten parnassischen Gedichtbände bereits erschienen sind) seine Sammlung *Les Chants modernes*.¹⁸ Sie sind gewissermaßen das textuelle Gegen-

¹⁵ Schleichel, „Polemik“, S. 117. Angenot spricht drastisch von der „parole antagoniste qu'il s'agit de réduire au silence“ (Angenot, *La Parole pamphlétaire*, S. 35).

¹⁶ Vgl. von Matt, „Grandeur und Elend“, S. 42; Stauffer, „Polemik“, Sp. 1404; Schleichel, „Polemik“, S. 118.

¹⁷ Von Matt, „Grandeur und Elend“, S. 40.

¹⁸ Die ersten Fassungen von Leconte de Lises *Poèmes antiques* und Gautiers *Émaux et Camées*, sei in Erinnerung gerufen, datieren von 1852. – Meine Interpretation der *Chants modernes* und ihres Vorworts nimmt in mehreren Punkten und Formulierungen meine und Olav Krämers Einleitung zum Band *Das Wissen der Poesie* auf (vgl. Henning Hufnagel/Olav Krämer, „Lyrik, Versepiik und wissenschaftliches Wissen im 19. Jahrhundert. Zur Einleitung“, in: dies. [Hrsg.], *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015, S. 1–35, hier S. 1–2).

stück zur Pariser Weltausstellung desselben Jahres, auf der erstmals Kunst, Technik und Industrie nebeneinander ausgestellt wurden.¹⁹ Die Stoßrichtung der *Chants modernes* ist klar: „Il s’agit de mettre les hommes de lettres au service de la science et de l’industrie“.²⁰ Dichtung hat (durchaus romantisch) Orientierungsfunktion. So beruft sich Du Camp explizit auf Hugo: „Le poète a charge d’âmes!“, c’est Victor Hugo qui l’a dit. N’oublions pas cette sainte vérité“.²¹ Die Leser, so Du Camp, sind über ihre Umwelt, ihre Gegenwart, über die *moderne* Welt zu orientieren, das heißt, die Welt der wissenschaftlichen und technischen Neuerungen, denen sich die Dichtung aber bisher verschlossen habe:

Tout marche, tout grandit, tout s’augmente autour de nous cependant. La science fait des prodiges, l’industrie accomplit des miracles [...]. On découvre la vapeur, nous chantons Vénus, fille de l’onde amère; on découvre l’électricité, nous chantons Bacchus, ami de la grappe vermeille. C’est absurde!²²

Du Camp malt deshalb das drohende Szenario ihres Verschwindens an die Wand; Dichtung werde verschwinden, weil sie funktionslos geworden sei: „Si nous devons continuer encore longtemps ainsi, il vaut mieux nous taire, car nous ne servons à rien“.²³ Von daher tue eine didaktische Wende in der Dichtung Not, die sich thematisch der Gegenwart – und das heißt neben der wissenschaftlich-technischen insbesondere auch der sozialen Gegenwart – zuwenden soll.

Dementsprechend rechnet Du Camp im Vorwort zu seinem Gedichtband mit den zeitgenössischen Dichtern ab. Dabei denkt er ebenso an die Parnassiens wie an die Dichtung, die in und von der *Académie française* gepflegt wird:²⁴ Die Dichter sind virtuose Ästhetiker, deren einzige Sorge der rhetorischen Kunstfertigkeit gilt, und zugleich sind sie akademische Klassizisten, deren Dichtung allein die ferne Vergangenheit thematisiert. Die Dichter hätten den Kontakt mit der sie

19 Vgl. Marta Caraion, „*Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques*“: *Littérature, sciences et industrie en 1855*, Genf 2008, S. 26. Auf Du Camps Schreibtisch verbinden sich Ausstellung und Gedichtband: Zeitgleich mit den *Chants modernes* verfasst er das Buch *Beaux-arts à l’Exposition universelle de 1855*, Paris 1855 (vgl. Caraion, „*Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques*“, S. 25).

20 Ebd., S. 15.

21 Maxime Du Camp, „Préface [aux *Chants modernes*]“, in: Marta Caraion, „*Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques*“: *Littérature, sciences et industrie en 1855*, Genf 2008, S. 77–112, hier S. 111–112.

22 Ebd., S. 81.

23 Ebd., S. 80.

24 Vgl. Michael Einfalt, *Zur Autonomie der Poesie. Literarische Debatten und Dichterstrategien in der ersten Hälfte des Second Empire*, Tübingen 1992, S. 201–202.

umgebenden Welt verloren, ihn gelte es wieder herzustellen.²⁵ Wenn die Dichtung sich insofern thematisch erneuere, werde sich zugleich auch ihre Form erneuern.

Diese Formerneuerung fordert Du Camp zwar ein, leistet sie selber aber nicht. Zeitgenössisch wurden seine Gedichte verrissen.²⁶ Auch Leconte de Lisle, publizistisch zwar noch nicht allzu prominent, aber durch Du Camps Titel, *Les Chants modernes*, in seinen eigenen *Poèmes antiques* gewissermaßen demontiert,²⁷ wendet sich entschieden gegen eine solche Dichtung, die thematisch auf die Gegenwart und pragmatisch auf die Didaxe fokussiert ist. Er kehrt Du Camps Argument vom drohenden Absturz der Dichter in Bedeutungslosigkeit, wenn sie sich diesen Fokussierungen verweigern, rundheraus um:

Les hymnes et les odes inspirées par la vapeur et la télégraphie électrique m'émeuvent médiocrement, et toutes ces périphrases didactiques, n'ayant rien de commun avec l'art, me démontreraient plutôt que les poètes deviennent d'heure en heure plus inutiles aux sociétés modernes.²⁸

25 Vgl. Du Camp, „Préface [aux *Chants modernes*]“, S. 80–82. Marta Caraion macht hier zwei verschiedene Typen von Dichtern aus (vgl. Caraion, „*Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques*“, S. 30–32), tatsächlich fließen sie für Du Camp in seinem Vorwort in ein- und demselben Dichtungsverständnis zusammen, das sich nur in zwei verschiedenen Aspekten präsentiert. Das ist auch an dem Ausruf Du Camps ablesbar: „Où sont donc les écrivains? Je ne vois que des virtuoses“ (Du Camp, „Préface“, S. 80). Caraion macht noch einen dritten Typ Dichter aus, den Du Camp verabschiedet: den Romantiker, der sich einzig für seine eigene, persönliche Innenwelt interessiere. Dieser findet sich indessen nicht im Vorwort, sondern in Du Camps *Mémoires d'un suicidé*. Im Vorwort sind die Romantiker schon aus dem Diskurs verschwunden, sei es, dass sie wie Hugo exiliert sind, sei es, dass sie wie Musset und de Vigny durch ihre Aufnahme in die *Académie française* für die Moderne Du Camps ‚getötet worden‘ sind, wie er selber kommentiert: „M. de Vigny et M. Alfred de Musset étaient deux poètes; on voulut tuer l'un, on étouffa l'autre“ (ebd., S. 91). Gleichwohl ist ihr Schluss, die Dichter hätten den Bezug zu ihrer Umwelt verloren, korrekt.

26 Vgl. Caraion, „*Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques*“, S. 31. Caraion charakterisiert die *Chants modernes* als „longs poèmes laborieux, de facture formelle convenue, qui ont nui à la crédibilité de la préface“ (ebd., S. 55); Sainte-Beuve und Gustave Planche haben die Schwächen Du Camps in ihren Kritiken bloßgelegt (ebd.). Dass es auch positive Reaktionen auf die *Chants modernes* gab, stellt Michael Einfalt heraus (vgl. Einfalt, *Zur Autonomie der Poesie*, S. 203–207). Die republikanische Presse feiert vor allem die Gesinnung der „Préface“, geht aber kaum auf die Gedichte selber ein.

27 Edgard Pich weist auf dieses ‚Dementi‘ hin, geht jedoch richtig davon aus, dass Du Camp weniger auf Leconte de Lisle zielt als eher auf die von der *Académie française* preisgekrönte Louise Colet (vgl. Charles Marie René Leconte de Lisle, *Œuvres complètes*, Bd. 5: *Œuvres en prose 1852–1894*, Edgard Pich [Hrsg.], Paris 2015, S. 617–618).

28 Charles Marie René Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes et poésies*]“, in: ders., *Articles – Préfaces – Discours*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 1971, S. 123–136, hier S. 127.

So bleibt Du Camps Aufruf an die Dichter denn auch weitgehend folgenlos, anders als von Jules Verne imaginiert, in dessen Roman *Paris au XX^e siècle* Dichter Oden in der Art Du Camps schreiben: Stimmt er die *Chants de la Matière* an, Gesänge auf *La Vapeur*, *La Locomotive* oder *La Bobine*, schreiben Vernes Dichter des 20. Jahrhunderts *Harmonies électriques*, *Méditations sur l'oxygène* und *Odes décarbonatées*.²⁹ Vernes Roman, 1863 geschrieben, ein Erstling, ist von seinem Verleger übrigens abgelehnt und erst 130 Jahre später veröffentlicht worden, 1994, als das Paris des 20. Jahrhunderts auch schon fast wieder passé war.³⁰ Zu karikatural waren offenbar Vernes Imaginationen.

Auch wenn gerade die Gedichttitel Vernes parodistisch wirken und auch so gemeint sind, – wichtig bleibt festzuhalten, dass Du Camp in seinen *Chants modernes* nicht nur auf eine Erneuerung der Literatur, sondern explizit auf eine Erneuerung der *Lyrik* durch einen bestimmten Bezug auf Wissenschaft abzielt.³¹ Der Lyrik wird das entsprechende Innovationspotential nicht nur zugesprochen; Du Camp präsentiert die Lyrik vielmehr als besonders dafür geeignet, Wissenschaft zu thematisieren, sie didaktisch und enkomiastisch aufzubereiten und sie dadurch zu verbreiten und zu popularisieren. Darüber hinaus ist es in seinem Szenario nicht allein die Literatur, sondern vor allem die Wissenschaft, die von diesem Kontakt etwas zu gewinnen hat. Du Camp malt in einem Bild aus, wie die Dichtung sich die Wissenschaft geradezu zur Brust nimmt, „corps à corps“, um sie, die als junge Frau imaginiert wird, vor aller Welt zu enthüllen – und ihr eine allen verständliche Sprache beizubringen:

Elle [la science] parle encore une langue étrange, barbare; elle est hérissée de termes singuliers comme une forteresse est hérissée de canons: il faut lui enseigner notre langage sonore, imagé, facile et à la portée de tous; il faut la désarmer et lui mettre les diaphanes vêtements de la paix.³²

²⁹ Jules Verne, *Paris au XX^e siècle*, Piero Gondolo della Riva (Hrsg.), Paris 1994, S. 53.

³⁰ Vgl. Caraion, „*Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques*“, S. 62–63.

³¹ Wie auch der Künste generell: Er sieht sie in einer Phase der Dekadenz, da sie rein ‚historisch‘ agierten; dies macht er an der Architektur (in der griechische Säulen und Architraven dominierten), der Malerei und der Skulptur wie schließlich der „littérature“ fest, die mit Dichtung gleichgesetzt wird (vgl. Du Camp, „Préface“, S. 79–80). – Caraion schreibt, Zola wiederhole die Auseinandersetzung Du Camps mit den ‚Virtuosen‘, hinter denen, wie erwähnt, unschwer die Parnassiens zu erkennen sind, fünfundzwanzig Jahre später. Sie weist allerdings nicht auf den springenden Punkt hin, dass es später ein Romancier ist, der den Lyrikern die Zukunftsfähigkeit abspricht; dass also aus einer Diskussion innerhalb der Lyrik ein Konflikt zwischen den Gattungen geworden ist.

³² Ebd., S. 97.

Dichtung leistet also Übersetzungsarbeit aus einem disziplinär gebundenen Fachjargon in eine allgemeinverständliche Sprache. Damit besetzt der Dichter in Du Camps Konzeption eine ähnliche Rolle wie der Dichter der Romantik, der als paradigmatisches Subjekt die allen gemeinsamen Empfindungen und Erfahrungen verfügbar macht, indem er sie sprachlich fixiert,³³ sie gleichsam aus dem vorsprachlichen Innenraum der Empfindung in Sprache übersetzt. Und doch ist diese Rolle markant verschoben: Hier nun wird dem Publikum nicht das Eigene in kodifizierter Form nahegebracht, sondern die als fremd empfundene Welt der Wissenschaft und Technik soll zum Eigenen gemacht werden. Es bleibt aber offen, warum Du Camp dies als eine besondere Leistung der Lyrik, von verslich gebundener Sprache erscheint – seine Charakterisierung der Wissenschaft als einer mit „termes singuliers“ gespickten Festung könnte man auch auf parnassische Gedichte mit ihren seltenen Wörtern und ausgefallenen Namen übertragen, und umgekehrt ließe sich die Sprache, die „à la portée de tous“ ist, gerade auf den Roman beziehen. Doch scheint hier die von der Romantik etablierte Gattungshierarchie wirksam, welche die Lyrik als Medium des unmittelbaren Selbstausdrucks an deren Spitze setzt: Kann Dichtung unmittelbar vom und zum Menschen sprechen, so kann sie ihm in Du Camps Augen auch andere Themen als das Ich und seine Gefühle besonders nahe bringen. Du Camp hat diese Rechnung aber ohne die Autoren von Prosa gemacht, wie ihm die ‚Realisten‘ zeigen werden.

5.4 Die ‚realistische‘ Attacke gegen die Lyrik: Deformation der Wirklichkeit

Nur ein Jahr später, 1856, wird die Position Du Camps vehement bestritten; ja, mehr noch: die Lyrik als solche wird angegriffen. Die ersten ‚Realisten‘ – das heißt Autoren wie Champfleury und Duranty, die im Umkreis Courbets den Terminus des ‚Realismus‘ aufbringen und als Kampfbegriff verwenden –,³⁴ eröffnen in ihrer kurzlebigen Zeitschrift gleichen Titels, *Réalisme*, die Polemik gegen die Lyrik.

Ich untersuche ihre Texte hier, weil sie der Auseinandersetzung Zolas mit der Lyrik der Parnassiens eine historische Tiefe verleihen und zeigen, welche polemischen Möglichkeiten im Diskurs über Lyrik bereits eingeführt waren. Die ‚Realisten‘ benutzen in ihrer Kritik viele Figuren, die bei Zola wiederkehren werden wie Krankheit und Körperlichkeit. Die Gewalt, die sie dabei entfalten, stellt

³³ Vgl. Kapitel 4.2.1.

³⁴ Vgl. J. Henri Amiel, „Realismus und Positivismus. Unterschiede zwischen der positivistischen und der realistischen Ästhetik“, in: Wolfgang Engler (Hrsg.), *Der französische Roman im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 1976, S. 249–258, hier S. 250.

Zola jedoch nicht selten in den Schatten. Sie wirkt indessen derart übersteigert, dass sie ins unfreiwillig Komische kippt, bis hin zu einem ‚Gesetz‘, das in der Art avantgardistischer Manifeste formuliert ist und das Lyrikschreiben gar unter Todesstrafe stellt. Bedeutsam ist, dass die Realisten Lyrik aus epistemologischen Gründen ablehnen. Wenn sie Lyrik die Wahrheitsfähigkeit absprechen, weil sie die ‚natürliche‘ Sprache deformiere und in Reim und Rhythmus ‚zurichte‘, übersehen sie freilich, dass man gerade aufgrund des Elements, das sie so sehr betonen, Lyrik und Wissenschaft annähern könnte: Eine solche Zurichtung von Sprache ließe sich auch in Analogie zu Termini des wissenschaftlichen Experimentierens beschreiben – und Lyrik damit als Speerspitze der Gattungen betrachten, die Wissenschaft aufnehmen können. Doch das Experiment ist erst für Zola ein poetologisches Thema.

In ihrer Polemik gegen die Lyrik wird den Realisten insbesondere Maxime Du Camp zur Zielscheibe. Genüsslich reibt Henri Terrans ihm beispielsweise einen Druckfehler im Epigraph seines Vorworts unter die Nase. Mit einem Hugo-Zitat hatte Du Camp die Übereinstimmung von Worten und Taten, von Programm und Text, Ankündigung und Ausführung proklamieren wollen: „Dis ce que tu fais, fais ce que tu dis“. Durch einen Fehler des Setzers sei aber das genaue Gegenteil daraus geworden: „Dis ce que tu fais, *fais* ce que tu dis“. – Das genaue Gegenteil von Du Camps Intention, und doch die exakte Beschreibung dessen, was mit Du Camps Band vorliege, denn ihm gelinge es nicht, das verkündete Programm einer Verbindung von Wissenschaft und Lyrik einzulösen.³⁵

Außer Du Camp werden in diesem Artikel auch Leconte de Lisle, Banville und Baudelaire attackiert. Anhand des Vorworts zu Leconte de Lisles *Poèmes antiques* macht sich Terrans über dessen beanspruchte wissenschaftliche Gelehrsamkeit als Bankrotterklärung dichterischer Imagination lustig. Wenn Terrans bei Du Camp zunächst das Scheitern des Anspruchs konstatiert hatte, wird ihm anhand von Leconte de Lisle die Kombination von Wissenschaft und Lyrik zu einer tendenziell unmöglichen, weil die Faktizität von Wissenschaft inkompatibel mit dem freien Flug der Vorstellungskraft sei.³⁶

Die grundsätzliche Abrechnung mit Lyrik und Lyrikern nimmt Edmond Duranty vor. Seine polemischen Strategien lassen sich in zwei Gruppen einteilen: Er

³⁵ Henri Terrans, „Les préfaces littéraires des hommes nouveaux“, in: *Réalisme*, 15.12.1856, S. 26–28, hier S. 26. Im digitalisierten Exemplar der *Chants modernes*, 1855, der *Bibliothèque nationale*, Paris, ist nicht genau erkennbar, ob der Druckfehler nur Terrans’ polemische Erfindung ist, weil das „a“ des zweiten „fais“ stark verschmutzt ist. Der Text der *Chants modernes* scheint aber eher korrekt zu sein.

³⁶ Dessen ungeachtet versieht Duranty Imagination mit einem negativen Vorzeichen, vgl. weiter unten.

charakterisiert die Tätigkeit des Verseschreibens in Umkehrung gängiger Hierarchien menschlicher Aktivitäten als minderwertig sowie die Wirkung von Lyrik und Lyrikern in wechselnder Metaphorik als zerstörerisch. Was wird zerstört? Nichts weniger als die Wahrheit.

So schreibt Duranty unter der Überschrift „La Multiplication des poètes“, die Lyriker seien eine ebensolche Plage wie die Kaninchen, „race rongeuse“, nur vermehrten sie sich noch schneller.³⁷ Von der herabsetzenden Tiermetapher geht er sogleich auf die abstrakte, aber ebenso ausgrenzende Bezeichnung „ennemis publics“ über. Dass diese ‚Volksfeinde‘ ‚ausgemerzt‘ werden müssten, ergibt sich aus den folgenden Vergleichen, die seinen Artikel bis zu einem finalen Dekret hin skandieren. Diese Abschaffungs- und Vernichtungsphantasien sind indessen nur die krasseste polemische Strategie in Durantys Text. Nach der zitierten Eröffnung empört er sich zunächst scheinbar staatstragend, dass die Behörden des Zweiten Kaiserreichs gesellschaftlich gefährliche Vereinigungen, „associations dangereuses“, verböten und doch die „Union des poètes“ frei arbeiten ließen. Diese Vereinigung ist die erste in einer langen Liste von Clubs und Gesellschaften, die sowohl in ihrer Häufung als auch durch ihre Bezeichnungen die Lyrik der Lächerlichkeit preisgeben sollen³⁸ – dies ist die zweite polemische Strategie. Manche setzen auch präzise Seitenhiebe, wie etwa die in ihrem bandwurmartig langen Namen groteske „société des Poètes génési-philologi-historico-philosophi-antédiluviens“: Sie macht sich offenkundig über die historisch-mythologischen Themen Leconte de Lisle lustig. Einige Zeilen weiter unten wird dies noch weiter vereindeutigt, wenn Duranty eine Zeit beschwört, in der die „Poèmes antiques ou antédiluviens“³⁹ nicht mehr gelesen werden – *Poèmes antiques* war ja der Titel von Lecontes 1852 publizierter Gedichtsammlung.

Dann wird der „fléau de la poésie“, die ‚Geißel der Dichtung‘, mit dem Alkoholismus analogisiert und gefordert, sie solle ebenso wie dieser durch einen Überkonsum, der zum Abscheu führt, kuriert werden. Anschließend schildert Duranty die Produktion von Versen als Krankheit, als „une infirmité, une sécrétion malade d’hémistiches qui se forment dans un cerveau décomposé“.⁴⁰

Sind die Hervorbringungen der Dichtung abgewertet, wird nun auch das Material, aus dem sie sich speist, als minderwertig gekennzeichnet: „La poésie vit de ce que rejette la prose; elle fait son sublime avec ce que l’autre accueille d’un

³⁷ Edmond Duranty, „La Multiplication des poètes“, in: *Réalisme*, 10.07.1856, S. 3–4, hier S. 3.

³⁸ Zum Beispiel „la société des Amis du cœur et celle des Amis du soupir“ oder die „société des Pensées distinguées, le Temple des grandeurs de l’âme“ (ebd., S. 3–4), um nur einige herauszugreifen, die Lyrik als ‚Gefühlsduselei‘ denunzieren.

³⁹ Ebd., S. 4, 1. Kolumne.

⁴⁰ Ebd.

rire méprisant“.⁴¹ Und schließlich wird die poetische Tätigkeit selbst diskreditiert als eine von bloß untergeordnetem, ungeistigem Charakter: Das Zählen der Silben mache Dichtung zu einem „métier de faiseurs de cartonages ou de jeux de patience“, zu einer Kunstschnitzerei, die den Nachteil hat, keine haltbare Form zu erzeugen: „ces petites images sont informes, ce qui constitue l'infériorité de la poésie vis-à-vis de la tabletterie“.⁴² Damit kehrt Duranty gängige Hierarchien der Anerkennung um. Er steigert diese Abwertung bis zu einer Charakterisierung des Versehmachens als einer mechanischen Tätigkeit. Daher seien Dichter auch so melancholisch – „Leur genre de travail les attriste“ –; dies sei Effekt aller „métiers mécaniques“, aller mechanischer Tätigkeit: Sie stumpfe ab.⁴³ In einem jähen Registerwechsel kündigt Duranty an, Mitgefühl für „ces pauvres gens“ äußern zu wollen und lässt vor dem Auge der Leser die „grande armée poétique“ vorbeidefilieren. Unter ihren Kämpfern, hebt er hervor, sind viele Alte, will heißen Schwache, Verbrauchte, die durch ihre Widersprüchlichkeit lächerlich wirken:

[...] hommes chauves, au cœur de feu, de vieillards désabusés sortant de toutes les professions connues et venus se réfugier dans la poésie, comme dans un cloître où l'on se dit: Frère, il faut faire des vers pour tuer ses chagrins.⁴⁴

Sie lässt Duranty im letzten Absatz seines Artikels im Nichts verschwinden, wenn er ein Gesetz gegen die Lyrik dekretiert. In einer finalen Steigerung nimmt die Vernichtungsphantasie ihre konziseste Gestalt an, die zugleich imperativischen Charakter hat: als knappes, durchnummeriertes, und vom Verantwortlichen unterzeichnetes Verbot:

Et moi, je propose la loi suivante: Article 1er. Toute poésie est interdite sous peine de mort. Tout vers mis au monde sera détruit. – Article 2. Cette loi n'a point d'effet rétroactif. – Article 3. Les vers composés antérieurement à la présente loi seront retirés de la circulation et mis

⁴¹ Ebd., 2. Kolumne.

⁴² Ebd., 1. Kolumne.

⁴³ Ebd., 3. Kolumne. Später vergleicht Duranty das Versemachen auch mit der manuellen Tätigkeit von Stickereien und anderen Handarbeiten. In der implizierten Weiblichkeit dieser Tätigkeiten liegt für Duranty bereits eine Abwertung; er verstärkt diese Abwertung, indem er behauptet, Versemachen sei noch weniger kompliziert als diese Tätigkeiten (vgl. ebd.).

⁴⁴ Ebd. Die Lächerlichkeit der Lyriker, die an ihrer Körperlichkeit vorgeführt wurde, wird fortgesetzt durch Zitate aus einem (fiktiven) *Manuel du parfait Poète*, das die typischen Posen und Einstellungen des Dichters – wie die Fetischisierung des Nachruhs und des eigenen Gefühlslebens – auflistet.

dans des tiroirs cadenassés et scellées. Toute personne qui tentera d'ouvrir ces tiroirs sera punie d'une forte amende.

E. Duranty.⁴⁵

Warum greift Duranty die Lyrik mit einer solchen Vehemenz an? Was ist der argumentative Kern seiner Polemik? Seine Argumente sind an die oben entwickelten Bildlichkeiten angehängt oder zwischen zwei Bildlichkeiten eingeschoben. Auf das Bild der sich wie Kaninchen vermehrenden Poeten folgt eine Aussage darüber, was sie durch ihre Nagearbeit zerstören: diese „race de rongeurs très-envahissante [...] attaque sans cesse le sentiment du vrai et du juste pour mettre à sa place l'amour de l'ampoulé [sic, kein Komma] du maniéré et du niais.“⁴⁶

Das Medium dieser Zerstörung wird auch sogleich benannt: Es ist der Vers. Er deformiere die Beziehung zwischen Sprache und Wirklichkeit, die Duranty strikt abbildend denkt. War für die Romantiker und ebenso für Du Camp die Lyrik die Gattung besonderer Unmittelbarkeit im Zugang zu Gefühl und Welt – der „chant“, der Gesang, ist ein Echo der kosmischen Harmonie –, machen die Realisten aus dem formalen Surplus, aus der ‚Überstrukturierung‘ des Verses im Vergleich zur Prosa, ein Argument, um Lyrik die romantisch behauptete Unmittelbarkeit abzusprechen und von der ‚natürlichen‘ Sprache zu distanzieren. Duranty scheint es dabei für überflüssig zu halten, auch zwischen Prosa und mündlicher Normalsprache zu differenzieren. Auf seine Weise könnte man jedoch auch ein Argument gegen Literatur überhaupt entwickeln – es wäre das Argument Platons von der Lügenhaftigkeit der Dichter, nur formal, in der Rhetorizität der literarischen Sprache, begründet. Duranty will aber, anders als Molières Monsieur Jourdain, gar nicht erst entdecken, dass er Prosa spricht. So fährt er auch, in einem zweiten argumentativen Einschub, nach seiner Analogisierung der Dichtung mit einer Krankheit und einer ersten Charakterisierung als minderere Tätigkeit fort:

La poésie est essentiellement déformatrice; elle consiste à changer ce qui est, à le mettre à l'envers, à gonfler ce qui est mince, à amoindrir ce qui est gros, sous prétexte de grandiose et d'ingénieux. La peinture a du moins quelque pudeur de sincérité: la poésie est toute fauseté.⁴⁷

Zum einen bekräftigt Duranty, dass der Vers, der in seinem Text durch die (Vers-) Füße in zu engen Schuhen aufgerufen wird, ‚systematisch‘ die Verfälschung der Wirklichkeit in der Sprache bedinge, indem er der Sprache ein zusätzliches,

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 3.

⁴⁷ Ebd., S. 4., 1. Kolumne.

rhythmisches Muster auferlege. Außerdem führt er den Reim als ein weiteres Mittel dieser Verfälschung an:

Quelqu'un qui a des brodequins trop serrés où ses pieds ne peuvent entrer que par des héroïsmes de torture, marche mal. Il se tient droit pendant quatre pas, au cinquième le pied lui glisse et il boîte.

Ce n'est pas assez que, par système, la poésie dénature le vrai, il faut que les idées déjà troublées et confuses se casent mathématiquement dans des châssis entre des vis de pression à grelot qui sont les rimes.⁴⁸

Zum anderen führt Duranty neben diesen syntaktisch-formalen Elementen ein anderes, semantisches Element ein, das Dichtungssprache wirklichkeitsverfälschend und damit wahrheitsuntauglich mache: ihre imaginative Kombinationsfähigkeit, ihr metaphorischer Charakter. So sehe der Dichter alles Mögliche oder besser Unmögliche, nur nicht das, was wirklich ‚da sei‘:

Il [le poète] associera les couleurs les plus discordantes; dans la nature il verra un décor; dans le ciel, une tenture; dans la mer, un miroir; l'homme, dans les bêtes; le passé, dans le présent; l'éléphant, dans le ciron; ce qui n'est pas, dans ce qui est, et ce qui est nulle part.⁴⁹

Diese Deformation von Wahrheit durch Vers und Metaphorik macht Dichtung freilich auch ungeeignet, Wissenschaft angemessen zu thematisieren, geschweige denn zu reflektieren, denn deren Domäne ist die Wahrheit, die Dinge, so wie sie wirklich sind. Dementsprechend schreibt Henri Terrans in seiner Rezension von Du Camps Vorwort:

L'ambition de poète n'est vraiment pas saine. Elle veut tout couvrir avec un chant; mais la science prend un peu de matière et elle en fait des choses qu'on voit, terribles et actives, et cela vaut mieux que les amours poétiques du fer et de l'aimant.⁵⁰

Indem die Realisten den Vers für strukturell ungeeignet halten, Wahrheit zu transportieren, gehen sie in ihrer Radikalität sogar noch über Zola hinaus, wie wir gleich im Einzelnen sehen werden. Für sie kann Lyrik aufgrund ihrer spezifischen, formalen Konstituenten Wissenschaft nicht reflektieren, weil sie Wahrheit nicht reflektieren kann, und sie kann dies nicht, weil ihre Konstituenten eine Abweichung zu dem produzieren, was man (sprachlich) in der Wirklichkeit vorfinde. Für Zola hingegen ist Lyrik dazu vor allem aufgrund einer bestimmten Poetik nicht

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd., 3. Kolumne.

⁵⁰ Terrans, „Les préfaces littéraires des hommes nouveaux“, S. 27.

fähig; grundsätzlich spricht er Verssprache diese Fähigkeit aber nicht ab – er nennt sogar Lukrez als ein Beispiel gelingender Verbindung von Poesie und Wissenschaft. Doch ist dieses Beispiel für ihn selbst historisch obsolet und Lyrik auf eine Poetik des Gefühlsausdrucks festgelegt.⁵¹ Zola spricht Lyrik also erst in einem zweiten Schritt die Möglichkeit eines Wissenschaftsbezugs ab.

Doch bisweilen finden sich auch bei ihm Formulierungen, die die Positionen Durantys und anderer Realisten aufnehmen. Etwa spricht Zola von der Lügenhaftigkeit des Reims, wenn es darum geht, Wirklichkeit abzubilden: „Depuis le jour où j’ai jeté mes poèmes au feu,“ – was zu diesem Zeitpunkt, 1866, erst vier Jahre her ist⁵² – „je me suis pris d’un tel amour pour la réalité, que je n’ai plus su endurer le mensonge, eût-il toute l’harmonie de la rime“.⁵³ Zola würdigt die Autoren des *Réalisme* um Duranty schließlich als Vorläufer seiner eigenen „campagne naturaliste“, indem er sie an prominenter Stelle in das naturalistische Programm integriert: Er hat einen ihnen gewidmeten Artikel in die Sammlung *Le Roman expérimental* aufgenommen, also in die Textreihe, die Zola als gewichtigste Theoretisierung seiner ästhetischen Konzeptionen konstruiert hat.⁵⁴ Freilich ist klar, dass diese Vorläufer für Zola keine Bahnbrecher sind und ihren theoretischen Ideen nur eine untergeordnete Wichtigkeit zukommt, wenn er sie gönnerhaft als „ces jeunes gens“ apostrophiert, die er vor allem für ihre „verdeur“ bewundert, ihre Energie und Unverfrorenheit bei der Attacke auf etablierte literarische Größen.⁵⁵ Anders als Duranty formuliert Zola vorderhand keine Vernichtungsphantasien gegenüber der Lyrik. Doch geht es ihm darum, sowohl ihren

⁵¹ Vgl. dazu weiter unten, Abschnitt 5.5.

⁵² Colette Becker zufolge hat Zola das Verfassen von Lyrik 1862 endgültig aufgegeben (vgl. Colette Becker, *Les apprentissages de Zola: Du poète romantique au romancier naturaliste. 1840 – 1867*, Paris 1993, S. 79). Zola hatte nach eigenem Bekunden bis dahin acht- bis zehntausend Verse geschrieben, v. a. nach dem Vorbild Mussets (vgl. ebd., S. 66).

⁵³ Émile Zola, „Livres d’aujourd’hui et de demain“ [*L’Événement*, 20.04.1866], in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 449 – 451, hier S. 450.

⁵⁴ *Le Roman expérimental* (publiziert im Oktober 1880) eröffnet überdies die Reihe der Artikelsammlungen *Le naturalisme au théâtre*, *Les romanciers naturalistes*, *Documents littéraires*, die in kurzer Folge zwischen Februar und Oktober 1881 erscheinen: Zusammen sollen sie Zolas Literaturauffassung gattungsübergreifend gewissermaßen für die Nachwelt festschreiben. Danach plant Zola sich aus dem Journalismus zurückziehen – was ihm allerdings nicht gelingen wird (vgl. die Angaben von François-Marie Mourad in Émile Zola, *Œuvres complètes*, Bd. 10: *La critique naturaliste* (1881), Henri Mitterand [Hrsg.], Paris 2004, S. 10 – 11 und S. 880).

⁵⁵ Insbesondere hebt Zola ihre Attacken auf Größen der Romantik hervor, allen voran auf Victor Hugo. Hugo ist für Zola, sei bereits jetzt vermerkt, der „poète“, der Vers-Autor, schlechthin (vgl. Émile Zola, „*Le Réalisme*“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand [Hrsg.], Paris 1968, S. 1343 – 1346, Zitate S. 1343; Zola bezeichnet an anderer Stelle Hugos Werk als „cet amas de rimes“, vgl. Zola, „*De la critique. Polémiques. II. A M. Armand Silvestre*“, hier S. 1339).

Aussageanspruch und, damit verbunden, ihren literarischen Wertigkeitsanspruch neu zu definieren – und die Lyriker ‚auf den ihnen zukommenden Platz zu rücken‘: „Certes [...], il n'est pas question de supprimer les poètes, il s'agit simplement de les mettre à leur place“.⁵⁶ Doch wird schnell deutlich, dass dieser Platz, diese Ecke, in die Zola die Lyrik stellt, ihre Ausweisung aus dem Diskurs der modernen Literatur bedeutet – und damit ihre Beseitigung auf eine subtilere Art betreibt: die der Desavouierung und Verabschiedung als passé.

5.5 Zolas Konzept von Dichtung: Lyrik vs. Wissenschaft – Stasis vs. Dynamik

Zolas Begriff von „poésie“ hat unscharfe Grenzen. Letztlich zählt er darunter alles, was in Versen steht.⁵⁷ So lassen sich in der Rekonstruktion Lyrik, Dichtung, Poesie durchaus gleichbedeutend verwenden. Lyrik in einem engeren Sinne ist bei Zola indessen paradigmatisch für Verssprache, zum einen, da sein Konzept von Dichtung dem von romantischer Erlebnislyrik als Gefühlsausdruck entspricht. Zum andern ist Lyrik ebenfalls paradigmatisch Versrede, insofern „poésie“ Zola zufolge auf einer bestimmten epistemologischen Einstellung der Welt gegenüber beruht, nämlich der des „sentiment“, das, wie gleich gezeigt wird, wiederum für Lyrik in seinem Sinne, als Gefühlsausdruck, konstitutiv ist.

Vor dem Hintergrund dieser zweigliedrigen – poetologischen wie epistemologischen – Gattungsdefinition wird deutlich, dass Zola gegen die Gattung Lyrik als solche argumentiert; insbesondere der Vers hat in seinem Tableau zeitgenössischer Literatur keinen Platz mehr.⁵⁸ Daneben ist festzuhalten, dass Zola in seiner Auseinandersetzung mit der Lyrik an zwei Fronten operiert: Einerseits argumentiert er gegen die Parnassiens, andererseits gegen Victor Hugo, in dessen Person und Werk sich die Romantik fortsetzt. Es lässt sich sagen, dass Zola ge-

⁵⁶ Émile Zola, „Lettre à la jeunesse“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 1205–1230, hier S. 1221.

⁵⁷ Vgl. Émile Zola, „Les Poètes contemporains“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 12, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1969, S. 371–388, hier S. 371. Zola spezifiziert, „poésie“ als Lyrik beginne in Frankreich eigentlich erst mit Hugo und Lamartine – was bereits auf seine Konzeption von Lyrik als romantischer Erlebnisdichtung hinweist. In der *Lettre à la jeunesse* ist es hingegen Hugos Versdrama *Ruy Blas*, das zum Kristallisationspunkt seiner Diskussion der „poésie“ und des „poète lyrique“ wird (Zola, „Lettre à la jeunesse“, S. 1210).

⁵⁸ Diese ‚Überflüssigkeit‘ des Verses wird besonders an Äußerungen über Gedichte ablesbar, die Zola aus literaturstrategischen Gründen nicht vollends ablehnen kann, etwa Guy de Maupassants Gedichtsammlung *Des Vers*. Siehe dazu weiter unten, Kapitel 5.8 und 5.9.

genüber den Parnassiens stärker auf den poetologischen, gegenüber Hugo stärker auf den epistemologischen Aspekt seines Lyrikbegriffes abhebt.

Indessen erscheint mir weniger der begriffliche Apparat Zolas als seine polemischen Rhetorik zentral zum Verständnis der Debatte, weil sie auf ihren Kern führt: Zola argumentiert auf zahlreichen unterschiedlichen Ebenen, bisweilen widersprüchlich, und er verwendet konventionalisierte Vorstellungen und Stereotype. Dies deutet darauf hin, dass es Zola nicht um ein genuines Verständnis bestimmter Dichtungen geht, in diesem Falle der Lyrik der Parnassiens; vielmehr wohnen wir einem Machtkampf zwischen den Gattungen⁵⁹ im literarischen Feld⁶⁰

59 Das unterscheidet meine Analyse von der Anne Hofmanns, welche die Auseinandersetzung Zolas mit den Parnassiens im Rahmen ihres „Beitrags zur Bestimmung des Parnasse-Begriffs aus dem Selbstverständnis der Epoche“, so der Untertitel ihrer Arbeit, ebenfalls untersucht. Zolas Darstellung der Lyrik als einer „überholten literarischen Gattung“ – überholt, weil sie auf die romantische Poetik des Gefühlsausdrucks festgelegt bleibt – arbeitet sie heraus (vgl. Hofmann, *Parnassische Theoriebildung*, S. 193–232, Zitat S. 210). Sie hält Zolas Frontstellung gegenüber der Lyrik indessen für „keine Frage der Gattungspoetik oder -hierarchie, sondern der Epistemologie“ (ebd., S. 211), und unterschätzt damit, wie substantiell Gattung und Epistemologie von Zola miteinander verweben werden. Bezeichnungen wie ‚poète lyrique‘ in der *Lettre à la jeunesse* hält sie denn auch für bloße, epistemologisch motivierte Metaphern (ebd.). Dies erstaunt umso mehr, als Hofmann für den Roman auf einer „Verschränkung von Epistemologie und (Roman-)Poetik“ durch Zola insistiert (ebd., S. 196). Hofmann zielt darauf, aus Zolas Texten eine Bestimmung des Parnasse *ex negativo* zu erhalten. Weil sie sich daher um die Herausarbeitung einer Systematik in Zolas kritischen Texten bemüht, wobei sie Zolas Auseinandersetzung mit den Parnassiens einerseits und Hugo andererseits jedoch miteinander vermischt, interessiert sie sich auch nicht für die argumentativen, sprich polemischen Techniken Zolas. Dadurch entgeht ihr schließlich die Dynamik der Debatte, die aber nicht zuletzt für das Verhältnis der Gattungen bedeutsam ist. Dagegen weist Ulrich Schulz-Buschhaus auf die Frage nach den Gattungen und ihrer Hierarchie zu Recht hin (vgl. Ulrich Schulz-Buschhaus, „Esquisse d’une tradition de poésie ‚naturaliste‘“, in: Fondazione Verga [Hrsg.], *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Catania 1988, S. 431–446, hier S. 432).

60 Diese Formulierung sollte nicht als methodisches Bekenntnis zu Bourdieu gelesen werden. Meine Fragestellung ist eine andere. Mir geht es primär um die textuellen Phänomene dieses Kampfes, nicht um die literatursoziologische Erklärung von Texteigenschaften durch ein sozial gedachtes Feld. Bourdieu reflektiert diesen Kampf im Übrigen nicht, und auch in seiner Nachfolge ist er nicht untersucht worden. Er scheint sich mir auch nicht ohne weiteres unter den von Bourdieu entwickelten Dichotomien und präferierten Entwicklungen subsumieren zu lassen: Es ist kein Kampf zwischen Avantgarde und Orthodoxie, sondern eher zwischen zwei Avantgarden. Zweitens stellt er verschiedene Gattungen gegeneinander, die für Bourdieu und ähnlich auch für Jurt weitgehend getrennte, parallele ‚Subfelder‘ auszubilden scheinen. Und drittens ist es fraglich, wie dieser Kampf sich zu der von Bourdieu fokussierten Autonomisierung des literarischen Feldes verhält, zumal Zola seine Auseinandersetzung quer zu den Valorisierungen von Autonomie und Heteronomie führt, indem er vielfach außerliterarische und sogar soziale Argumente in den Streit einführt (vgl. Pierre Bourdieu, *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris

bei – den Zola über die außerliterarischen Begriffe von Wissenschaft und Zeitgenossenschaft führt.

Vorweg zusammenfassend lassen sich in Zolas Texten folgende argumentative Schwerpunkte benennen: Zola entwickelt ein ‚statisches‘ Konzept von Lyrik; er läßt dieses Konzept, wie angedeutet, epistemologisch auf; er fordert von Literatur immer wieder Zeitgenossenschaft in einem umfassenden Sinne ein; er konstruiert Entwicklungslinien, die die zeitgenössische Lyrik als epigonal erscheinen lassen; und schließlich präsentiert Zola seinen Naturalismus als notwendige Entwicklung, naturalisiert ihn zum Evolutionsverlauf der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, gegen den die Lyrik abfällt, ja mehr noch, aus dem die Lyrik herausfällt. Die Bildlichkeiten, die er entwickelt, um die Parnassiens bloßzustellen, zeichnet eine wuchtige Komik aus, deren Unterhaltungswert nicht zu leugnen ist.

Chronologisch betrachtet, beginnt Zola seine Auseinandersetzung mit der Lyrik ganz grundsätzlich, indem er ein Konzept von Lyrik formuliert. Dieses Konzept entwickelt er bezeichnenderweise im Kontrast zu einem Konzept von Wissenschaft. In seinem Aufsatz *Du progrès dans les sciences et dans la poésie* von 1864 – seiner ersten (publizierten) Auseinandersetzung mit Lyrik überhaupt – stellt Zola „poésie“ der Wissenschaft unter dem Fragezeichen des Fortschritts gegenüber. Der Wille zur „perfection“ sei ein Anthropologikum, und doch könne es sich in der Dichtung nicht ausdrücken, denn Dichtung sei etwas Statisches.⁶¹ Damit steht sie im Gegensatz zur Wissenschaft, die in Zolas binärem Tableau als schlechthinnige Dynamik geschildert wird. Nicht umsonst dient ihm die Dampfmaschine als Signum des wissenschaftlichen Fortschritts. Warum ist die Poesie nun statisch? Weil sie Gefühlsausdruck ist. Und die menschlichen Gefühle seien historisch konstant: „Il faut le dire, la poésie, par son essence même, ne saurait progresser comme progresse la science“, schließt Zola.⁶²

1992, Rémy Ponton, „Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse“, in: *Revue française de sociologie*, 14/1973, 2, S. 202–220, Joseph Jurt, *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt 1995 sowie Christophe Charle, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique*, Paris 1979, v. a. S. 33–64. Charle konstatiert zwar einen Übergang der Dominanz von der Lyrik zum Roman als der symbolisch angesehensten Gattung, wenngleich erst in den 1870er und 1880er Jahren. Doch sieht er dabei die Kräfte des Buchmarkts am Werk; eine Interaktion der Poetiken macht er nicht aus. – Für kritische Überlegungen zu Bourdieus Feldtheorie, die auch für seine Analysen des literarischen Feldes relevant sind, vgl. desweiteren Richard Jenkins, *Pierre Bourdieu*, London 2003).

⁶¹ Vgl. Émile Zola, „Du progrès dans les sciences et dans la poésie“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 310–314, hier S. 311.

⁶² Ebd., S. 312.

Formale Fortschritte, verstechnische und semantische Neuerungen sind zwar nicht ausgeschlossen, nur sind sie gewissermaßen bloßes Oberflächenphänomen, das den emotionalen ‚Wesenskern‘ der Poesie nicht berührt. Diese Marginalisierung der formal-sprachlichen Seite von Lyrik ist ein Argumentationsmuster, das Zola immer wieder verwenden wird.⁶³ Als bezeichnend ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen, dass der einzige Lyriker, den Zola in seinen Texten nahezu uneingeschränkt positiv bespricht, Alfred de Musset ist: An ihm hebt er gerade die ‚Nachlässigkeit‘ der Form und der Verse hervor – bei gleichzeitig überwältigendem emotionalem Gehalt. Letztlich ist Musset eine positive Gestalt dadurch, dass er eigentlich kein Lyriker, sondern ein Liebender ist.⁶⁴

Dass der Gefühlsausdruck als fundierendes Merkmal von Dichtung ungeachtet der beschworenen Überzeitlichkeit romantisch gedacht ist, lässt sich daran ablesen, dass die einzigen Dichter, die Zola in seinem Aufsatz nennt, Hugo, Lamartine und Musset sind, das romantische Dreigestirn. Nur einmal streift er noch Lukrez – als mögliches Modell einer anderen, wissenschaftlichen Dichtung der Zukunft, doch bleibt dies ein Entwurf im Irrealis,⁶⁵ der eine besondere Ironie dadurch erhält, dass Zola in der Tat ein Gedicht in der Art von *De rerum natura* geplant und begonnen hat, nämlich unter dem Titel *La Chaîne des êtres*. Wie Casimir Fusil Anfang des 20. Jahrhunderts süffisant angemerkt hat, sei Zola aber über die ersten acht Verse nicht hinausgekommen.⁶⁶

Die Kategorie des Gefühls, des „sentiment“, hat wie angedeutet noch einen zweiten Aspekt. Sie bezeichnet einen bestimmten epistemologischen Weltzugang, nämlich den vorrationalen. Er ist die Erkenntnisweise, die einem frühen Stadium

63 Vgl. z. B. Émile Zola, „Le Roman expérimental“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 1175–1203, hier S. 1200.

64 Vgl. Émile Zola, „Documents littéraires. Alfred de Musset“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 12, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1969, S. 327–350, v. a. S. 330. Vgl. zu Zolas Verhältnis zu Musset auch Jacques Noiray, „Zola lecteur de Musset“, in: Pierre Brunel/Michel Crouzet (Hrsg.), *Musset. Premières poésies, Poésies nouvelles*, Paris 2010, S. 169–186.

65 Auf die rhetorische Frage, wie Zola selbst dichten würde, gibt er die hypothetische Antwort: „Je serais savant, j'emprunterais aux sciences leurs grands horizons, leurs hypothèses si admirables qu'elles sont peut-être des vérités. Je voudrais être un nouveau Lucrèce et écrire en beaux vers la philosophie de nos connaissances, plus étendues et plus certaines que celles de l'ancienne Rome“ (Zola, „Du progrès“, S. 313). Der Verweis auf Lukrez als des – einzigen – Dichters, dem es gelungen sei, Vers und Philosophie, Dichtung und Wissenschaft auf eine gelungene Weise zu verbinden, ist topisch; ähnliche Formulierungen finden sich von Sully Prudhomme, der das erste Buch von *De rerum natura* übersetzt und mit seinem eigenen Langgedicht *La Justice* konfrontiert (vgl. Sully Prudhomme, *Poésies 1878–1879*, Paris 1880, S. I–IV), bis hin zu Paul Valéry: „Poètes-philosophes (Vigny, etc...) C'est confondre un peintre de marines avec un capitaine de vaisseau. (Lucrèce est une exception remarquable.)“ (Paul Valéry, *Tel quel*, Paris 1996, S. 269).

66 Vgl. Casimir A. Fusil, *La poésie scientifique de 1750 à nos jours*, Paris 1918, S. 232.

der Menschheit angemessen ist, einem mythischen Zeitalter, in dem Wissenschaft und Dichtung eins sind.⁶⁷ Dichtung stellt eine Erklärung der natürlichen Erscheinungen bereit; die Vorstellungskraft ist deren Triebmittel. Wie tief dieses Entwicklungsstadium mittlerweile in der Vergangenheit versunken und damit überholt ist, markiert Zola in seinem Text beispielsweise mit der biblischen Formel „Au début“, und dem epischen Tempus des *Passé simple*. Die Dichtung hat sich indessen nicht verändert; epistemologisch ist sie ebenso „stationnaire“ wie im Gefühlsausdruck.⁶⁸

Damit bringt Zola die Lyrik in eine paradoxe Position innerhalb der Literatur: Einerseits legt er sie auf ein überholtes Erkenntnismodell, andererseits auf eine bestimmte Poetik des Gefühlsausdrucks fest, und zugleich lehnt er diese Poetik als verbraucht ab: Hugo, Lamartine und Musset haben das lyrische Feld sowohl abgesteckt als auch erschöpft, und die Dichter, die nach ihnen kommen, bleiben epigonale „disciples“.⁶⁹ ‚Moderne‘ Lyrik wird so zur Unmöglichkeit. Die zweigliedrige Konzeption von Dichtung, die in ihren beiden Aspekten damit spezifiziert und vor allem gewertet worden ist – als notwendig epigonal und epistemologisch überholt –, grundiert auch Zolas weitere Artikel.

5.6 Vorausblick: Dichtung und Wissenschaft in der Debatte um den Naturalismus

Fünfzehn Jahre später, 1879, an einem der Kulminationspunkte der Debatte um den Naturalismus, nimmt Zola die Argumente seiner zweigliedrigen Konzeption von Dichtung noch einmal auf und verschärft sie sowohl inhaltlich als auch und vor allem im Ton. In seiner *Lettre à la Jeunesse* und in *Le Roman expérimental* – jener Schrift, die Zola als seine grundlegende theoretische Stellungnahme konzipiert – wird Dichtung einerseits auf die romantische Dichtungskonzeption eingeschränkt, indem einzig Victor Hugo als Dichter behandelt wird; andererseits wird Dichtung noch einmal enger in ein allgemeines Schema von Erkenntnis eingebunden und auf dessen unterster Stufe festgezurr. Zugleich betont Zola nun die ‚schädlichen‘ Effekte dieser beiden Aspekte mit einer ausgedehnten Krankheitsmetaphorik. Diese Metaphorik kleidet er in medizinische Fachtermini und

⁶⁷ Vgl. Zola, „Du progrès“, S. 311–312.

⁶⁸ In diesem Bereich hat sie durchaus eine gewisse Wahrheitskompetenz – wenn auch nur eine sprunghafte, unzuverlässige, intuitive, die sich in unzusammenhängenden „cris de vérité“ manifestiert (ebd., S. 312). Nicht viel anders sieht Zolas Modell der Erkenntnis in seiner Schrift *Le Roman expérimental* aus, vgl. dazu Kapitel 5.6.

⁶⁹ Vgl. Zola, „Du progrès“, S. 313.

betont damit den mangelnden Wissenschaftsbezug der Lyrik, indem er den eigenen Wissenschaftsbezug herausstellt – und die Lyrik zugleich zu einem pathologischen Objekt von Wissenschaft macht.

Wie bereits angedeutet, führt Zola seine Auseinandersetzung mit der Lyrik an zwei Fronten: zum einen mit Hugo, zum anderen mit den Parnassiens. Einerseits kommt Zola bei seiner Auseinandersetzung mit der Lyrik um Hugo nicht herum. Denn Hugo ist in den 1860er und 1870er Jahren publizistisch und poetisch überaus aktiv und repräsentiert im Bewusstsein der Öffentlichkeit den Dichter schlechthin, was sich auch noch in seinem pompösen Staatsbegräbnis im Jahre 1885 ausdrückt. Auch die Parnassiens erkennen diese Stellung durchaus an, bezeichnen ihn als den „père“, wenn etwa Banville dichtet: „Le père est là-bas, dans l'île“, ⁷⁰ womit er auf Hugos Exil auf den Kanalinseln während der Herrschaft Napoleons III. anspielt. Gerade dies macht es andererseits Zola einfach, die Parnassiens zu attackieren, indem er sie der Epigonalität zeihet:

Nous vivons toujours en cela [en poésie] sur la floraison superbe de 1830. Et j'ajouterais que la queue romantique s'amincit et s'appauvrit à mesure qu'elle s'allonge; après les grands maîtres, nous avons eu les petits maîtres, puis les élèves, puis les petits élèves. Le breuvage des dieux tend à devenir de l'eau claire.⁷¹

Indem Zola sich mit Hugo auseinandersetzt, negiert er die Bedeutung der Parnassiens, die er an anderer Stelle herausstellt; sie dominieren, laut Zola, um 1870 die Lyrik: „Le pis est qu'ils représentent la poésie unique du moment“.⁷² Indem er sie verschweigt, arbeitet er umso deutlicher an ihrer polemischen Vernichtung.

In *Le Roman expérimental*, dem theoretischen Text Zolas, der am nachdrücklichsten für eine Wissenschaftsanalogie des Romans plädiert, zitiert Zola bekanntlich als seinen Gewährsmann den Experimentalphysiologen Claude Bernard. Mit der Autorität des Naturwissenschaftlers liefert Bernard ihm auch ein

⁷⁰ In einer der *Trente-six ballades joyeuses*, der *Ballade de Victor Hugo, père de tous les rimeurs*, benennt Théodor de Banville erst die führenden Dichter des Parnasse, um ihnen Hugo als Übervater beizugeben: „Gautier parmi ces joailliers / Est prince, et Leconte de Lisle / Forge l'or dans ses ateliers; / Mais le père est là-bas, dans l'île“ (Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, Bd. 6, Philippe Andrès/Rosemary Lloyd [Hrsg.], Paris 1999, S. 246).

⁷¹ Émile Zola, „Revue dramatique et littéraire [Guy de Maupassant: ‚Des Vers‘]“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 12, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1969, S. 614–619, hier S. 614.

⁷² Émile Zola, „Mes jours de pluie. Nos poètes“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 741–744, hier S. 741. Vgl. analog dazu auch: „Il [Gautier] applaudit les Impassibles, la seule école poétique qui nous reste, les petits-fils attardés du romantisme“ (Émile Zola, „M. Duruy et le ‚Rapport sur le progrès des lettres‘“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand [Hrsg.], Paris 1968, S. 750–755, hier S. 754).

Schema von Erkenntnis, das sich dreistufig in „sentiment“, „raison“ und „expérience“ vollzieht. Dieses Schema erfasst in seiner Vorstellung einerseits den historischen Prozess der Menschheitsentwicklung, insofern den drei Stufen die drei Zeitalter entsprechen, die von den Leitwissenschaften Theologie, (scholastische) Philosophie und experimentellen Naturwissenschaften geprägt sind. Andererseits durchlaufe sie aber jeder Erkenntnisprozess: Dem „sentiment“ komme zwar stets die „initiative“ zu und produziere eine Intuition, eine „idée *a priori*“, wie Bernard in Zolas Zitation schreibt, bzw. eine „hypothèse“, wie es später heißt. Diese werde von der Vernunft logisch entwickelt und schließlich experimentell überprüft, bevor sie den Status von Wahrheit erhalte.⁷³

Das „sentiment“ ist also nur die erste, zu überwindende Stufe im Erkenntnisprozess, die ihren epistemologischen Wert allein in der Vorbereitung der folgenden Stufen erhält. Wer sich auf sie beschränkt, ist ein „poète“, und dies heißt, dass er keinen erkenntnismäßigen Nutzen erarbeitet, sondern eher Schaden anrichtet:

Si vous restez dans l'idée *a priori*, et dans le sentiment, sans l'appuyer sur la raison et sans le vérifier par l'expérience, vous êtes un poète, vous risquez des hypothèses que rien ne prouve, vous vous débattiez dans l'indéterminisme péniblement et sans utilité, d'une façon nuisible souvent.⁷⁴

Der „poète“ richtet in Zolas Augen Schaden an, weil er keine wissenschaftlich abgesicherte Aussage über die Wirklichkeit macht und sich, anders als insbesondere der Experimentalromancier, auch gar nicht darum bemüht. Daher lehnt Zola Bernards Definition des literarischen Kunstwerks auch ab – „Une création spontanée de l'esprit, qui n'a rien de commun avec la constatation des phénomènes naturels“ – und präzisiert, Bernard habe dabei wohl an die Lyrik gedacht: „Sans doute, il a songé à la poésie lyrique, car il n'aurait pas écrit la phrase en pensant au roman expérimental, aux œuvres de Balzac et de Stendhal“.⁷⁵

Der „poète“ setzt sich in Zolas Argumentation also auch moralisch ins Unrecht. Wer es sich versagt, die aktuell gegebenen Erkenntnismöglichkeiten auszuschöpfen, verfehlt einen Aspekt des Menschlichen, den Zola schon in seinem frühen Aufsatz postuliert hatte: den Willen zur Perfektion, der ein Wille zum Wissen ist. An dieser Stelle führt Zola gewitzt den Begriff des „idéal“ ein – in einer Umwertung, nicht als einen anzustrebenden moralischen (oder ästhetischen) Leitstern, sondern als das Unerkannte, als „tout ce qui nous échappe encore“: „et

⁷³ Zola, „Le Roman expérimental“, alle Zitate S. 1192.

⁷⁴ Ebd., S. 1193.

⁷⁵ Ebd., S. 1201.

le but de notre effort humain est chaque jour de réduire l'idéal, de conquérir la vérité sur l'inconnu“.⁷⁶ Das Ideal ist also Zielpunkt nur in dem Sinne, dass es sich bei Erreichen in etwas anderes transformiert; es ist nicht anzustreben, sondern zu beseitigen. Wer diese Aufgabe, die dem Menschen gestellt ist, ignoriert, ist in Zolas Worten ein „idéaliste“, dessen Handeln moralisch verurteilenswert ist, weil sie den menschlichen Erkenntnisfortschritt behindert:

Seulement, j'appelle idéalistes ceux qui se réfugient dans l'inconnu pour le plaisir d'y être [...]. Ceux-là, je le répète, font une besogne vaine et nuisible [...]. Il n'y a ni noblesse, ni dignité, ni beauté, ni moralité, à ne pas savoir, à mentir, à prétendre qu'on est d'autant plus grand qu'on se hausse davantage dans l'erreur et dans la confusion. Les seules œuvres grandes et morales sont les œuvres de vérité.⁷⁷

Unter stilistischer Perspektive führt dieser ‚Idealismus‘ zu einem Phänomen, das Zola „lyrisme“ nennt und das ihm zufolge in der (romantischen) Lyrik eines Hugo seine paradigmatischen Realisierung findet. Den „lyrisme“ beschreibt Zola als vernunftzerstörende Degeneration: An dieser ‚Fäulnis‘ des „lyrisme“ kranke die aktuelle französische Literatur:

Celui qui écrira le mieux ne sera pas celui qui galopera le plus follement parmi les hypothèses, mais celui qui marchera droit au milieu des vérités. Nous sommes actuellement pourris de lyrisme, nous croyons bien à tort que le grand style est fait d'un effarement sublime, toujours près de culbuter dans la démence; le grand style est fait de logique et de clarté.⁷⁸

In dieser Bedeutung – und Wertung – firmiert „lyrisme“ auch in der ebenfalls 1879, wenige Monate zuvor, publizierten *Lettre à la jeunesse*, nur ist die Polemik hier noch weiter verschärft, wie schon die Gattung des offenen Briefes signalisiert, die gewissermaßen die polemische Sprechsituation par excellence realisiert: Zola wendet sich direkt an ein Publikum, das als Entscheidungsinstanz angerufen wird. Er wendet sich an die Jugend, die über die Zukunft entscheiden muss – über die Zukunft der Literatur und zugleich die Zukunft Frankreichs, die sich an ihr kristallisiert. Direkter Anlass für Zolas Aufsatz sind zwei Ereignisse, die Wiederaufführung von Victor Hugos Versdrama *Ruy Blas* an der *Comédie française* und die Aufnahme Ernest Renans in die *Académie*. Renan nimmt ausgerechnet auf dem *fauteuil* Platz, den Claude Bernard zuvor besetzt hatte: ein Philologe und Historiker folgt also einem Naturwissenschaftler nach. Ein Pariser Journalist hatte

⁷⁶ Ebd., S. 1194.

⁷⁷ Ebd., S. 1194.

⁷⁸ Ebd., S. 1200.

diese beiden Ereignisse, referiert Zola, als „fêtes intellectuelles“ gefeiert, die den geistigen Blütezustand Frankreichs in den schweren Jahren nach der Niederlage von 1870 anzeigten und jene in ihre Schranken wiesen, die, so schreibe der Journalist, „ont déclaré guerre à l'idéal“. Zola wertet dies als Angriff auf seinen Naturalismus und fasst die Ereignisse auf seine eigene Weise, spöttisch, zusammen: „c'était comme une revanche de la poésie contre l'esprit scientifique“.⁷⁹ Dass Renan sich selbst als Wissenschaftler begreift – und so auch allgemein begriffen wird, auch wenn Renan gerne philosophisch verallgemeinert –, ist Zola keine Überlegung wert. Sein Begriff von Wissenschaft ist ein rein naturwissenschaftlicher. Im übrigen ist Renan eher Anlass als Gegner in seinem Streit.

Auch wenn Zola keine Lyrik im eigentlichen Sinne bespricht, ist „lyrisme“, ist „lyrique“ das Signum, unter dem er das literarische Gegenmodell zusammenfasst. So wie der naturalistische Roman epistemologisch über den Experimentbegriff definiert ist, ist auch der „lyrisme“ epistemologisch bestimmt, nämlich als jenseits von Rationalität, unstet-intuitiv, letztlich unbegrifflich:

Tel est le caractère essentiel du lyrisme: un chant, la pensée humaine échappant à la méthode et s'envolant en mots sonores.⁸⁰

Le lyrisme, dans une littérature, est l'exaltation poétique échappant à toute analyse, touchant à la folie. Victor Hugo n'est donc qu'un poète lyrique; tout en lui est d'un rhétoricien de génie.⁸¹

So heißt es auch über *Ruy Blas*, eine Erkenntnisleistung könne man nicht von dem Stück erwarten:

Comme poème lyrique, je le répète, l'œuvre est d'une facture merveilleuse; mais il ne faut pas une minute vouloir y chercher autre chose, des documents humains, des idées nettes, une méthode analytique, un système philosophique précis. C'est de la musique et rien autre chose.⁸²

Doch warnt Zola davor, nun einfach die Wortmusik zu genießen. Der postulierte Verzicht Hugos auf Rationalität wird als krankhaft gekennzeichnet; er produziert ein Irregehen, das im Irrewerden endet:

⁷⁹ Zola, „Lettre à la jeunesse“, alle Zitate S. 1205.

⁸⁰ Ebd., S. 1210.

⁸¹ Ebd.

⁸² Ebd., S. 1208.

Dès qu'on l'examine [*Ruy Blas*], au point de vue de l'histoire et de la logique humaine, dès qu'on tâche d'en tirer des vérités pratiques, des faits, des documents, on entre dans un chaos stupéfiant d'erreurs et de mensonges, on tombe dans le vide de la démente lyrique.⁸³

Werkzeug, ja Agent dieser Irreführung ist der Vers. Ganz ähnlich wie bei Duranty stört er die abbildende Beziehung zwischen Sprache und Wirklichkeit. Der Vers lässt die Sprache übermäßig wachsen, ‚wuchern‘, bis die Sprache die Referenz auf Wirklichkeit verliert – Duranty hatte das Wort „ampoulé“, ‚aufgeblasen‘, benutzt, Zola spricht ganz medizinisch von Hypertrophie. So vergleicht Zola die Handlungen in *Ruy Blas* – unter anderem Ehebruch, Hochstapelei, Betrug – mit der erhabenen Sprache der Verse. So groß ist Zolas bürgerliche Entrüstung, dass er den Text gleich mehrfach wiederholt verurteilt:⁸⁴

Malgré le coup d'aile des vers, les faits s'imposent, cette histoire n'est pas seulement folle, elle est ordurière. [...] Est-ce que, par hasard, les vers seuls seraient chargés de l'agrandissement des âmes? Mon Dieu! oui, et voilà où je voulais en arriver: il s'agit simplement ici d'une vertu et d'un honneur de rhétorique. Le romantisme, le lyrisme met tout dans les mots. Ce sont les mots gonflés, hypertrophiés, éclatant sous l'exagération baroque de l'idée. L'exemple n'est-il pas frappant: dans les faits, de la démente et de l'ordure; dans les mots, de la passion noble, de la vertu fière, de l'honnêteté supérieure. Tout cela ne pose plus sur rien; c'est une construction de langue bâtie en l'air. Voilà le romantisme.⁸⁵

Doch nicht nur die Romantik spricht diese wahrheitsunfähige, da referenzlose Sprache. Auch andere „poètes lyriques“ sind ihr zugeordnet. Weil sie dominant in Kategorien von „le son, la forme, la lumière“ gedacht und Begrifflichkeit und Rationalität vernachlässigt haben – „Pour eux, l'idée ne venait qu'au second plan“ –, sind sie eigentlich auch gar keine Schriftsteller mehr: „C'étaient des peintres, des sculpteurs, des musiciens“: So ruft Zola als letzte Steigerung einer solchen Romantik die „école de l'art pour l'art“, mithin Gautier und damit eine der Referenzgrößen des Parnasse, als „triomphe absolu de la rhétorique“ auf.⁸⁶

⁸³ Ebd., S. 1207.

⁸⁴ Seine Entrüstung ist freilich umso größer, weil er mit dieser Darstellung beabsichtigt zu beweisen, nicht der Naturalismus breite die „ordures“ aus, wie ihm häufig vorgeworfen werde, sondern die in der Person Victor Hugos gefeierte Romantik (vgl. ebd., S. 1223). Dieser Topos vom ‚Unrat‘ des Naturalismus findet sich überaus häufig, von Leconte de Lisle, wie gleich zu Beginn des Kapitels zitiert, bis hin zu Nietzsche, der schreibt: „Zola: oder ‚die Freude zu stinken““ (Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, Giorgio Colli/Mazzino Montinari [Hrsg.], München 1999, S. 111), und selbst in der Proust'schen *Recherche* apostrophiert die Duchesse de Guermantes Zola als den „Homère de la vidange“ (Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Bd. 2, Jean-Yves Tadié [Hrsg.], Paris 1988, S. 789).

⁸⁵ Zola, „Lettre à la jeunesse“, S. 1209.

⁸⁶ Ebd., S. 1210.

Die Dichtung des Parnasse ist also zum einen bloß gesteigerte Romantik, zum anderen wie diese durch fehlenden Wirklichkeitsbezug und Wahrheitsunfähigkeit gekennzeichnet.

Nachdem das Feld von Lyrik und Prosa auf diese Weise definitorisch abgesteckt ist, entfaltet Zola die medizinische Krankheitsmetaphorik in vollen Zügen: Der irrationale „lyrisme“ bewirkt eine Zerrüttung des Nervensystems. Die „mensonges du lyrisme“ haben „détraquements cérébraux“ zur Folge.⁸⁷ „Détraquement“, ursprünglich das Abweichen vom Weg,⁸⁸ wird zum Schlüsselwort, das Zola mal um mal wiederholt. Diese Störungen in der Funktion des Gehirns gründen offenkundig darin, dass die referenzlose Verwendung von Wörtern den Bezug auf die Wirklichkeit stört; sie verzerrt diesen Bezug wie ein Rauschmittel: „on la grise [la jeunesse] de lyrisme, on lui emplit la tête de mots, on lui détraque le système nerveux avec cette musique“.⁸⁹

Hier kommt Zola nun auf seinen Entwurf des epistemologischen Naturzustands von 1864 zurück, auf das poetische Welterklärungsmodell, das inzwischen vom wissenschaftlichen ersetzt worden ist: „La science est donc, à vrai dire, de la poésie expliquée; le savant est un poète qui remplace les hypothèses de l'imagination par l'étude exacte des choses et des êtres.“⁹⁰ Auch hier überträgt er die Abfolge der Modelle von der Gattung auf das Individuum, ja, scheint sogar eine mögliche Alternativität der Modelle einzuräumen. Doch stellt er diese Alternative nur auf, um sie umso wirkungsvoller abzuwerten. Welchem Modell man anhänge,

87 Versuche man aus Hugos Versen einen propositionalen Gehalt zu extrahieren, so Zola, erhalte man, übereinstimmend mit seiner epistemologischen Definition von Verssprache, nur Vorratiales: „sentiments“, keine „vérités“. Eine solche ‚Philosophie‘ habe einen schlechten Einfluss auf die Jugend, schreibt Zola in einer Anschuldigung, die seit Sokrates’ Prozess topisch geworden ist: „Non seulement sa philosophie [de Victor Hugo] me paraît obscure, contradictoire, faite de sentiments et non de vérités; mais encore je la trouve dangereuse, d’une détestable influence sur la génération, conduisant la jeunesse à tous les mensonges du lyrisme, aux détraquements cérébraux de l’exaltation romantique.“ (Ebd., S. 1207).

88 Diese ‚Abweichung vom Weg‘ fügt sich in ein metaphorisches Feld, für das Zola in seinen theoretischen Schriften eine Vorliebe pflegt. Als ein Beispiel unter vielen sei ein bereits zitierter Satz aus dem *Roman expérimental* erinnert, in dem Zola den naturalistischen Romanciers eine stilistische, da epistemologisch begründete Überlegenheit gegenüber den „poètes“ bescheinigt: „Celui qui écrira le mieux ne sera pas celui qui galopra le plus follement parmi les hypothèses, mais celui qui marchera droit au milieu des vérités“ (Zola, „Le Roman expérimental“, S. 1200). Auch im weiteren Verlauf des Kapitels werden wir solchen Bewegungsmetaphern begegnen. – Walburga Hülk hätte ihrem Buch über *Bewegung als Mythologie der Moderne* mit Recht auch ein Kapitel zu Zola einfügen können (vgl. Walburga Hülk, *Bewegung als Mythologie der Moderne*, Bielefeld 2012).

89 Zola, „Lettre à la jeunesse“, S. 1225.

90 Ebd., S. 1222.

sei heute nur eine Frage des Temperaments: manche hätten einen poetischen Kopf, manche einen wissenschaftlichen. Doch im Nachsatz stellt Zola klar, dass er den einen Zustand für pathologisch hält, während der andere nicht nur Gesundheit, sondern zugleich, syntaktisch gekoppelt, Größe impliziert:

A notre époque, il n'y a plus qu'une question de tempérament; les uns ont le cerveau ainsi bâti qu'ils se trouvent plus larges et plus sains de reprendre les antiques rêves, de voir le monde dans un affolement cérébral, dans la vision de leurs nerfs détraqués; les autres estiment que le seul état de santé et de grandeur possible, pour un individu comme pour une nation, est de toucher enfin du doigt les réalités, d'asseoir notre intelligence et nos affaires humaines sur le terrain solide du vrai. Ceux-là sont les poètes lyriques, les romantiques; ceux-ci sont les écrivains naturalistes. Et l'avenir dépendra du choix que les générations vont faire entre les deux voies. C'est à la jeunesse de décider.⁹¹

Die Beschwörung nationaler Größe und Wirklichkeitserkenntnis einerseits und die denigratorische Krankheitsmetaphorik andererseits wechseln sich auf engstem Raum ab, um im Pathos der Entscheidungssituation zu gipfeln. Die Jugend müsse entscheiden, welchen Weg sie weitergehen wolle, von ihrer Wahl hänge die Zukunft und die Blüte der Nation ab. Der Text, der mit der Zurückweisung der Behauptung begonnen hatte, in Renan und Hugo sei die intellektuelle Größe Frankreichs trotz der Niederlage von 1870 demonstriert, schließt denn auch, diese Größe zeige sich nur in der Literatur des Naturalismus: „Que la jeunesse française m'entende, le patriotisme est là. C'est en appliquant la formule scientifique qu'elle [la jeunesse] reprendra un jour l'Alsace et la Lorraine“.⁹²

In letzter Zuspitzung besteht Zolas polemische Strategie zur Abwertung der Lyrik also darin, die Diskussion um Literatur über den Bereich des Literarischen hinauszutragen. Lyrik ist ihm unzulänglich auf einer Vielzahl von Ebenen: epistemologisch, physiologisch, politisch; sie produziert keine Wahrheit, schädigt den Organismus und ist unpatriotisch. Dies ist der Endpunkt von Zolas Auseinandersetzung mit der Lyrik, und ein besonderer Endpunkt im Hinblick auf die Parnassiens, insofern hier nur ganz am Rande noch auf sie angespielt wird in Gestalt des bereits verstorbenen Theophile Gautier: Sie sollen für Zola offenkundig schon ‚erledigt‘ und überwunden sein.

Paradoxerweise schweigt sich Zola, Ende der 1870er Jahre, gerade zu einem Zeitpunkt über die Parnassiens aus, da sie beginnen, Teil des institutionellen

⁹¹ Ebd., S. 1222.

⁹² Ebd., S. 1230.

Establishments zu werden⁹³ – wenn er sie einerseits, wie angedeutet, im Kontext Hugos verschweigt und ihre Bedeutung umso deutlicher herunterspielt, hat man andererseits auch den Eindruck, als habe er den Kampf gegen sie auf gewisse Weise verloren gegeben. Doch betrachten wir nun, wie er zu seiner Überwindung dieser Gruppe gelangt, deren Bedeutsamkeit er selbst betont hatte, indem er sie die „seule école poétique qui nous reste“⁹⁴ genannt hatte.

5.7 Anschwellender Wutgesang: Der Verlauf der Auseinandersetzung mit den Parnassiens anhand ihrer Rezensionen

Es ist hochinteressant zu beobachten, wie sich in Zolas Texten zu den Parnassiens die Schärfe in der zeitlichen Abfolge der Auseinandersetzung steigert – als sei Zola immer ungehaltener darüber geworden, dass diese Lyriker, insbesondere angesichts der Entwicklung seines Naturalismus, nicht von der diskursiven Bühne verschwinden. Insofern fordert nicht nur Zola die Lyrik heraus, ihre Existenzberechtigung zu beweisen. Auch er wird angesichts der Hartnäckigkeit, mit der diese Lyrik produziert wird, in seinen ästhetischen Präskriptionen herausgefordert. Diese Verschärfung der Debatte tritt umso deutlicher hervor, als Zola seinen Argumentationsmustern im wesentlich treubleibt, sie aber in ihrer Intensität steigert, indem er Metaphoriken ausgestaltet, Kontraste verschärft und deutlichere Wertungen ausspricht, wobei er zunehmend einzelne Personen aufs Korn nimmt.

Fast immer imaginiert Zola die Parnassiens in seinen Texten als Personen. Charakterisiert werden sie jedoch nicht so sehr durch ihr tatsächliches körperliches Erscheinungsbild; vielmehr ist ihr Bild aus Eigenschaften ihrer Dichtung, vor allem thematischer Art, zusammengesetzt. Auch sind es zunächst nicht Individuen – wie Gautier oder Leconte de Lisle –, die Zola damit benennen würde, sondern die anonyme Gruppe der parnassischen Lyriker. Aus dem Phänomen der Gruppe, sei hier vorweg angedeutet, wird Zola noch polemische Energie schlagen. Ein solches lächerliches Bild der Dichter anhand von Eigenschaften ihrer Texte entwirft *Mes jours de pluie. Nos poètes*, das der Zeitschrift *L'Artiste* gewidmet ist, in der die Parnassiens publizieren. Die meteorologische Metapher der Überschrift zeigt natürlich nicht die Befriedigung über ein erhöhtes Lesepensum bei

93 In den 1880er Jahren werden drei Parnassiens in die *Académie française* aufgenommen: Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, François Coppée (vgl. Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris 2005, S. 363).

94 Zola, „M. Duruy et le ‚Rapport sur le progrès des lettres‘“, S. 754.

schlechtem Wetter, sondern die Ablehnung dieser Dichter an. Der Artikel beginnt mit einer ironischen Ansprache an den Leser, wahrscheinlich sei ihm die Zeitschrift *L'Artiste* völlig unbekannt, und dies sei sehr schade, weil sie so kurios sei und völlig aus der Zeit gefallen scheine:

Cette revue, publiée à la gloire de Jupiter Olympien et de Vénus Astarté, est une des choses les plus réjouissantes qu'on puisse lire, par ce temps de fusils Chassepot et de dépêches électriques. [...] M. Arsène Houssaye voudrait bien faire croire – mais les naïfs seuls ont cru cela – qu'il a trouvé ses rédacteurs dans les fouilles de Pompéi.⁹⁵

Dieses Bildfeld der Ausgrabung vergangener Kultur baut Zola systematisch aus; es trägt ihn nahezu durch den gesamten Artikel. Zola lässt den Leser an seinem Abstieg in den archäologischen Untergrund teilhaben. Bei solchen Gängen habe er sich immer sehr gut amüsiert, schreibt er.⁹⁶ Ganz im Sinne dieses Satzes kultiviert Zola den Tonfall des überlegenen Spotts. Die Dichter werden mit allen Attributen der zeitlichen und räumlichen Exotik ausgestattet – griechisch, römisch, ägyptisch, chinesisch, altindisch, um nur einige zu nennen; sie schlafen auf Reisstrohmatten und essen mit Stäbchen, die Zola komisierend zu Stricknadeln macht:⁹⁷ Das Fremde ist das Lächerliche. „Pas un n'a l'idée de me dire: „J'habite Paris, j'ouvre ma fenêtre chaque matin, et je regarde devant moi“.“⁹⁸

Die Dichter sind, in Ausweitung des Bildfelds der Ausgrabung, Höhlenbewohner,⁹⁹ also sprichwörtlich Repräsentanten einer überwundenen Vergangenheit. Und was sie produzieren, hat kein Leben in sich, ist tot, hat den Geruch einer Mumie, oder es ist künstlich und hat die Steifheit einer Statue. Schon ihr Name, „Impassibles“ und „Parnassiens“, sei ein Geständnis dieser Leblosigkeit.¹⁰⁰ Zola setzt Lebendigkeit also als Platzhalter für den Gefühlsausdruck und kann sie, weil parnassische Gedichte die romantische Selbstaussprache eines fühlenden Ichs gerade als Gegenstand ausschließen,¹⁰¹ effektiv negieren und diese Dichtung damit abwerten. Die Dichotomie von Leben und Tod bezieht Zola zusätzlich auf

⁹⁵ Zola, „Mes jours de pluie. Nos poètes“, S. 741.

⁹⁶ Vgl. ebd.

⁹⁷ Vgl. ebd.

⁹⁸ Ebd., S. 743.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 741.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 742.

¹⁰¹ Leconte de Lisle erteilt bekanntlich der Gefühlsaussprache in seinem berühmten Sonett *Les Montreurs* eine Absage: „Promène qui voudra son cœur ensanglanté / Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière! / [...] Je ne livrerai pas ma vie à tes huées“ (Charles Marie René Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, Claudine Gothot-Mersch [Hrsg.], Paris 1985, S. 192).

die Themen der Gedichte, je nachdem, ob sie sich in der Gegenwart oder der Vergangenheit verorten lassen, und kann so die Parnassiens noch ein weiteres Mal als ‚tot‘ ausweisen.

Zola gewinnt einen komischen Kontrast durch die Konfrontation der solcherart gezeichneten Dichter mit dem, was er das 19. Jahrhundert nennt.¹⁰² Es wird repräsentiert durch die technischen Errungenschaften und deren Grundlage: die Naturwissenschaften. Auffallend ist dabei, dass die historischen Wissenschaften, die im 19. Jahrhundert ja ebenfalls einen rasanten Aufschwung nehmen, in Zolas Konzept keinen Platz haben. Entsprechend ignoriert er die Bezüge auf sie. Die Gelehrsamkeit, der es bedarf, um „Égyptiens de la quatrième dynastie“ oder ein „intérieur japonais“ textuell nachzuschaffen,¹⁰³ wie es in Zolas eigenen Worten die Parnassiens unternähmen, benennt er denn auch nicht. Dagegen schreibt er mit einem Bild, das durch sein Pathos im Kontrast steht zu den vorigen Komisierungen:

La large expansion de la science, le souffle d'analyse exacte qui a fécondé la littérature, passe sur leur tête avec des bruits d'ouragan. Et ils se courbent, pris de terreur panique, se disant que cette tempête doit briser les anciennes idoles.¹⁰⁴

Der Sturm der zeitgenössischen Entwicklungen fegt die alte Dichtung hinweg. Vor den neuen Entwicklungen kapitulierten die Dichter und flöhen deshalb aus der eigenen Zeit und aus dem eigenen Land. Das sei aber auf zweifache Weise der falsche Weg: Einerseits ist die Flucht vor der zeitgenössischen Realität ein Zeichen mangelnder dichterischer Kraft.¹⁰⁵ Andererseits erzeugt diese Ferne eine Ferne des Gefühls. So verfehlen sie in der Darstellung Zolas erneut den Grundcharakter von Dichtung, nämlich Gefühlsausdruck zu sein.¹⁰⁶

Ausführlich beschwört Zola die poetische Schwäche dieser Lyriker: Sie können nur dichten, indem sie einen anderen Lyriker imitieren.¹⁰⁷ Sie ducken sich vor dem Sturm der Modernität. Und sie bilden, besonders wichtig, eine verschworene Gruppe, deren Geschlossenheit durch eine Vielzahl an Bezeichnungen unterstrichen wird. Zola zeichnet die Gruppe geradezu als eine Verschwörung, die Mo-

102 Zola, „Mes jours de pluie“, S. 741: „Tout ce qui pouvait rappeler le dix-neuvième siècle a été strictement banni“.

103 Ebd., S. 743.

104 Ebd., S. 742.

105 Vgl. ebd., S. 743.

106 Vgl. ebd., S. 742.

107 Vgl. ebd., S. 743.

derne in der Literatur aufzuhalten, ein Gedanke, der aber gleich wieder von der Beschwörung ihrer Schwäche verdrängt wird:

Ils forment un cénacle, ils sont une bande. [...] il n'y a pas, en dehors de leur petite chapelle, de poètes réfractaires; tout ce qui versifie à Paris appartient à leur groupe. [...] Ils se savent faibles, et s'unissent afin de se soutenir au besoin. Se copiant les uns les autres, ils vivent en famille.¹⁰⁸

Diese Beschwörung der Gruppe gipfelt in einem grotesken Bild, das Gruppe und Schwäche miteinander verknüpft: „nous avons des jeunes gens qui se mettent à six pour faire un sonnet. Encore le sonnet est-il médiocre“.¹⁰⁹

Herrscht hier der Tonfall des überlegenen Spotts, steigert sich die Aggressivität in den nächsten Beiträgen beträchtlich, so auch in dem Artikel, der das Erscheinen des zweiten *Parnasse contemporain* 1870 bespricht. Dies kündigt sich schon in einem Satz vom Anfang der Rezension an, der die Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung unterstreicht: „Je plaisante, et pourtant le cas est grave“.¹¹⁰ Wie angedeutet, verwendet Zola dieselben Bildlichkeiten, doch steigert er ihre Intensität. Hatte er zuvor von einer Höhle und Ausgrabungen gesprochen und erst in einem zweiten Schritt den dichterischen Produktionen die Lebendigkeit abgesprochen, verwendet er nun gleich die Bildlichkeit von Gruft und Grab. Eine Bildlichkeit, die er ins Grotesk-Grausige wendet, wenn er die bereits verwesende Leiche zerstückelt ins Grab fallen lässt: „On dirait une fosse où tombent sourdement, un à un, les membres épars du grand trépassé“.¹¹¹ Gleichzeitig scheint Zola mit solchen ‚disiecta membra‘ den Mythos von Orpheus aufzurufen. Damit wendet er virtuos das Terrain der Lyriker, als das er den Mythos zuvor ausgezeichnet hatte, gegen sie selbst.

Zola unterstreicht die Diskrepanz zwischen der Parnasse-Dichtung und der Lebensrealität ihrer Autoren, indem er erneut thematische Elemente der Gedichte genüsslich auf die Dichter selbst überträgt – sie tragen die Haare nach der letzten Mode von Ninive; sie sind so tot wie die vergangenen Epochen, die sie bedichten.¹¹² Wie im Artikel zu *L'Artiste* fordert Zola Zeitgenossenschaft ein, und wie dort

¹⁰⁸ Ebd., S. 741.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Émile Zola, „Nos poètes“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 930 – 934, hier S. 931.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. ebd., S. 932, S. 934. Die kurios anmutende Evokation der Haartracht parnassischer Dichter geht vermutlich auf ein Gedicht Théodor de Banvilles in den *Odes funambulesques* (1857) zurück: In *Nadar* beschreibt und charakterisiert Banville in mehr als zwanzig Strophen die Firsuren von Pariser Dichtern und Literaten; das Gedicht nimmt – wie sein Titel deutlich macht –

konstatiert er, die Lyriker hätten Angst vor der Moderne, nur malt er hier die Szenerie einer Industrielandschaft detailliert aus: Waren dort nur die technischen Gerätschaften – Eisenbahn, Telegraph, Ballon – genannt worden, werden die imaginierten Lyriker nun in diese Landschaft hineinversetzt, eine Landschaft, in der die Fabrikschlote rauchen und eine Lokomotive pfeifend vorbeifährt.¹¹³

Ferne wird in diesem Artikel vor allem temporal dekliniert. Es ist die Verweigerung zeitgenössischer Themen, welche die Parnassiens das Wesen von Dichtung, Gefühlsausdruck, verfehlen lasse. Dabei führt Zola Zeitgenossenschaft und Gefühlsansprache miteinander eng in einer insistierend-anaphorischen Reihe: Die Parnassiens sollten von „nos douleurs, nos espérances, nos combats, notre vie entière“¹¹⁴ sprechen. Ihre Gefühls- und Lebensferne unterstreicht er, indem er, nach dieser vierfachen Anrufung der Instanzen des ‚Lebens‘, sie stattdessen (nun auch zusätzlich geographisch) exotische Architektur bauen sieht: Sie arbeiten also mit totem Material. Diese Dichtung ist ihm dann nicht einmal mehr eine Mumie – so korrigiert Zola sein eigenes Bild –, denn an der toten Mumie hinge ja noch der Geruch des Lebens. Vielmehr ist diese Dichtung „un automate, une poupée de carton et de bois“.¹¹⁵ Damit verweigert er den Parnassiens die Nobilität des Bildes der Statue, das er ihnen, in Anlehnung an die Textgegenstände vieler parnassischer Gedichte,¹¹⁶ zuvor noch zugestanden hatte.

Ebenfalls Marke gesteigerter Aggressivität sind die nun häufigen Imperative und direkten Apostrophen, mal gerichtet an die Dichter, mal an das Publikum, das in diesem Artikel direkte Interpretationsvorgaben erhält.¹¹⁷

Ebenso baut Zola den Vorwurf aus, die Parnassiens seien eine verschworene Clique: „ils se hâtent de se passer mutuellement l’encensoir sur le nez, et d’afficher un superbe dédain pour les véritables lutteurs“.¹¹⁸ In diesem Satz klingt ein

seinerseits Bezug auf das „Panthéon Nadar“, eine Karikatur in Plakatgröße, auf der Nadar und seine Mitarbeiter fast 250 Pariser Autoren portraitiert haben (vgl. zu Gedicht und Kontext Stefan Hartung, *Parnasse und Moderne. Théodore de Banvilles Odes Funambulesques (1857). Parnassdichtung als Ästhetik des Heterogenen*, Stuttgart 1997, S. 148 – 162). Den ironisch-selbstironischen Banalisierungsgestus Banvilles ersetzt Zola freilich durch polemische Energie: Durch die anti-quierte Frisur werden die – ja auch anonym bleibenden – Dichter weniger charakterisiert denn gerichtet.

113 Vgl. Zola, „Nos poètes“, S. 932.

114 Ebd.

115 Ebd.

116 Vgl. zum Beispiel bereits den Titel eines der berühmtesten Gedichtbände Théodore de Banvilles, *Les Cariatides* (1842), vgl. auch ausführlich Kapitel 8.1.

117 Zola, „Nos poètes“, S. 932: „Lisez-les, interrogez-les. [...] jamais vous ne les trouverez chez nous, avec nous“.

118 Ebd.

Grund für den verschärften Tonfall an: Die Parnassiens sind in Zolas Sicht zu Konkurrenten in der Definition einer zukünftigen Literatur und ihres Gattungssystems geworden. War Zola in *Mes jours de pluie* noch als distanzierter Beobachter aufgetreten, ist er jetzt Teil einer anderen Gruppe, eines „nous“ – „nous qui travaillons avec le siècle“, wie es kurz zuvor geheißen hatte¹¹⁹ –, einer Gruppe, die an einer Romanliteratur arbeitet, die dezidiert das eigene Jahrhundert zum Thema macht: Zola hat inzwischen den ersten Band der *Rougon-Macquart* geschrieben.¹²⁰ So ruft er denn auch aus: „Mais qu'ils nous laissent faire la besogne du siècle, sans nous jeter leurs hémistiches dans les jambes“.¹²¹ Das Bild steckt voller effektiver Komik: wie Knüppel werfen die Parnassiens den Naturalisten ihre Verse zwischen die Beine. Der Naturalismus soll sich indes von ihnen nicht aufhalten lassen.

Daher erreicht die textuelle Aggressivität auch ihren Höhepunkt, wenn Dichter eine der Forderungen Zolas zu erfüllen scheinen, nämlich zeitgenössische Realität zu thematisieren. Nicht nur wirft Zola ihnen dann vor, Flaubert zu plagieren. Die Dichter seien bei diesem Versuch aufgrund mangelnder Kraft auch gescheitert.¹²² Zola argumentiert auch hier über Leblosigkeit und ausländische Fremdheit, doch werden die Sätze gleichsam atemlos, ohne Punkt aneinandergereiht, und die Ablehnung entlädt sich in Lautmalerei:

Ils parlent de Paris, de la vie moderne, avec une ignorance de Chinois, le monde vivant leur est absolument fermé. Décrivez, décrivez toujours, mais ne vous mêlez pas de faire parler des personnages, car vous n'avez sous la main que la troupe de Guignol.
Ah! les pauvres turlututus.¹²³

Der Abschluss des Artikels ist in genauer Parallele zu *Mes jours de pluie* gestaltet. Wie dort präsentiert Zola einen ‚Einzelfall‘, um seinen Ausführungen den Nachdruck der Konkretheit zu geben. War der im früheren Artikel präsentierte Parnassien indessen nur die fiktive Gestalt eines lächerlichen Dichters, der den Kopf zwischen den Wolken hatte, nennt Zola nun einen wirklichen Dichter: François Coppée, der unlängst, 1869, einen Publikumserfolg gehabt hatte, was quer zu

119 Ebd.

120 *La fortune des Rougon* erscheint 1871 als Buch. Zwar erlebt Zola seinen Durchbruch als Romancier schon 1867 mit *Thérèse Raquin*, doch erst mit dem Beginn der *Rougon*, die als Serie, als *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* konzipiert sind und damit auch verstärkt einen ‚wissenschaftlichen‘ Anspruch erheben, nimmt das naturalistische Romanprojekt Fahrt auf, um einmal ebenfalls eine Bewegungsmetapher zu gebrauchen.

121 Zola, „Nos poètes“, S. 932. In diesem Zitat findet sich wieder eine bezeichnende Bewegungsmetapher.

122 Vgl. ebd., S. 934.

123 Ebd.

Zolas vorigen Aussagen von der Unpopularität der Parnassiens steht. Deshalb nennt er Coppée auch einen „Parnassien repentant“¹²⁴ – die Schule, deren Geschlossenheit er zunächst noch betont hat, zeigt er nun schon in Auflösung. Seinen Erfolg verdanke Coppée aber der Tatsache, dass er zur direkten Nachahmung der Romantik zurückgekehrt sei. So wird das Beste, was der Parnasse bisher hervorgebracht habe – das sind die Worte Zolas –, als vollständig epigonal abgewertet. Ebenso disqualifiziert er die Publikumsgunst als bloßen Zufall, als irrationales, unbegründetes und unstetes Urteil, in Geschlechts- und Körpermetaphorik, die auf den jähen Kontrast zwischen der unkörperlichen ‚Idealität‘ der Poesie und der Kreatürlichkeit des tabuisierten Verdauungstrakts baut. Lyrik ist ein Digestif für Frauen:

M. Coppée a eu ce bonheur de revenir à la poésie compréhensible, juste au moment où Paris éprouvait le besoin d'écouter quelques vers. Paris, comme une jolie femme, a parfois de ces envies d'idéal. Cela l'aide à digérer.¹²⁵

5.8 Melancholisches Zwischenspiel: Takt und Taktik in Zolas Bouilhet-Rezension

Dass Zola seine Polemik gegen die Lyrik nicht mit sturer Konsequenz verfolgt, sondern auch taktisch abwandeln kann, sobald es der Literaturbetrieb angelegen sein lässt, zeigt seine Rezension der posthumen Werke Louis Bouilhets. Diesen Band hat kein geringerer als Gustave Flaubert herausgegeben, der ein enger Freund Bouilhets war. Nach einigen Quellen soll Bouilhet seinem Freund sogar das Sujet für *Madame Bovary* souffliert haben. Jedoch lässt gerade dieser Text hervortreten, dass Zola sich gegen Lyrik als Lyrik wendet: Bouilhet wird ihm zu einer ‚tragischen‘ Figur, die als Autor an ihren Begrenzungen gescheitert ist, weil er – anders als Flaubert – Lyriker geworden bzw. geblieben ist.

In Zolas Rezension finden sich alle Vorwürfe, die er auch gegen die Parnassiens erhebt. Nur sind sie diesmal taktvoll im Register des Melancholischen dekliniert. Flaubert soll aus literaturstrategischen Gründen nicht indirekt angegriffen werden; immerhin hat er dem Band ein langes Vorwort beigegeben, das Flauberts einziger literaturkritischer Essay ist.¹²⁶ Zolas Artikel ist eine positive

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Die Pikanterie, dass dieser einzige Essay des Romanciers par excellence also zeitgenössischer Lyrik gilt, unterstreicht Marc Föcking (vgl. Marc Föcking, „*Contre la poésie*. Destruktion und Rekonstruktion des Poetischen in Flauberts ungeschriebener Lyrik“, in: Klaus W. Hempfer

Besprechung, getragen von einem sympathischen Portrait des Autors, der nicht in Paris, sondern in der Provinz gelebt hat. Mit dieser Wahl flieht er aber nicht nur räumlich, sondern wie die Parnassiens auch zeitlich aus der Gegenwart. Zusammengeführt sind die beiden Aspekte in dem Wort, das Zola für seinen Rückzugsort verwendet: „thébaïde“, die Einsiedelei der ägyptischen Anachoreten, benannt nach der Region um Theben: „Il avait le rêve d’une retraite ignorée, d’une thébaïde où il adorerait tout seul son dieu“.¹²⁷ Des weiteren drückt sich die ‚parnassische‘ Gegenwartsferne darin aus, dass Bouilhet Chinesisch lernt und ein „poème“ über China schreiben möchte. Und schließlich in seinen ‚klassizistischen Gedichten‘ zu antiken Themen, die in dem besprochenen Band enthalten sind. Aber Zola verbietet sich ein Urteil, das ja – siehe die Parnasse-kritischen Vergleichstexte – nur ein abwertendes sein könnte: „j’essaierai tout au plus de dire ce que contient ce recueil: des vers imités du chinois qui trahissent les préoccupations de l’auteur; des pièces qui rappellent le néo-classique de *Mélœnis*; enfin tous les attendrissements et tous les rêves. Je le répète, c’est exquis de parfum, et les parfums ne s’analysent pas“.¹²⁸ Im Gegensatz zu den parnassischen Gedichten erfüllen Bouilhets Texte in Zolas Augen zumindest eine seiner zentralen Anforderungen an Dichtung – Dichtung bleibt Gefühlsdichtung: „il n’y a là que les larmes et les sourires épars d’un homme qui savait rire et pleurer.“¹²⁹ Und so rechtfertigt er die räumliche Ferne Bouilhets vom Zentrum des Literaturbetriebs und zugleich die seiner Themen von der Gegenwart über romantisierende Dichterklischees von der ‚sensiblen Seele, die nicht so ganz von dieser Welt ist‘:

Peut-être n’était il-pas de taille à lutter avec les âpretés de Paris; mais je ne veux voir, dans sa fuite à Mantes, que la peur de la boue de nos rues et du vacarme de nos voitures. Il offrit à sa bonne amie la Poésie une chaumière et son cœur, et la Poésie accepta.¹³⁰

Der Vorwurf der Epigonalität ist eskamotiert, einerseits indem Zola die Zufälligkeit später Geburt herausstellt, andererseits, indem er zwei Stufen bzw. Grade

[Hrsg.], *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart 2008, S. 399–428, hier S. 399).

127 Émile Zola, „Louis Bouilhet“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterrand (Hrsg.), Paris 1968, S. 945–947, hier S. 945.

128 Ebd., S. 946.

129 Ebd.

130 Ebd., S. 945. Auch der „artiste“ scheint positiver gewertet, während formale Meisterschaft bei den Parnassiens mit manuellen Tätigkeiten wie Kunsttischlerei assoziiert worden war. So beginnt Zola sein Portrait: „C’était un artiste. Pour moi, ce mot seul le juge et le classe. [...] En restant un artiste, il devint un original“, (ebd.) das sich aus Paris zurückzieht. Der „artiste“ hat also die Komponente der Weltabgewandtheit.

künstlerischer Nachfolge unterscheidet: „Il était venu un peu tard, après la bataille gagnée du romantisme“.¹³¹ – „Il est fils de 1830, à coup sûr. [...] Ce n'est point un élève, c'est un disciple qui a reçu la foi poétique de Hugo et de Musset.“¹³²

Zolas Apologie ist paradox: Der „disciple“, der Jünger, ist zugleich der fähigere Schüler und derjenige, der den Meistern näher ist und näher kommen kann als der bloße „élève“. Nichtsdestoweniger bleibt er in ihrem Bann, auch wenn er das Recht habe, selbst die „foi poétique“ zu predigen: „il a mis d'autres refrains aux chansons de ses devanciers.“¹³³ Letztlich bleibt diese Unterscheidung aber eine bloß gefällige Setzung Zolas. Er benennt denn auch klar die Grenzen Bouilhets: „Bouilhet, resté un disciple, continuait une époque morte. Il aurait dû naître vingt ans plus tôt.“¹³⁴

Von daher erscheint im Argumentationszusammenhang von Zolas Auseinandersetzung mit den Parnassiens auch der zweite Teil der Besprechung gewichtiger. Darin stellt Zola Bouilhet und Flaubert einander gegenüber und erkennt in letzterem den zukunftsweisenden Autor. Flaubert wird selbst zu einem „maître“, zu einem neuen Meister. Und dies scheint vor allem am Wechsel von der Versdichtung zur Prosa zu hängen: „les deux amis, par leurs destinées diverses, sont devenus, selon moi, des arguments décisifs en faveur de la lente marche de l'art vers la vérité.“¹³⁵ Flaubert habe eine ‚neue Formel‘ gefunden, ja, habe – anders als Bouilhet – den Roman gefunden. „Il avait fait un pas dans la vérité et, dès lors, il était devenu un maître à son tour.“¹³⁶ Also kommt es, um die Literaturgeschichte zu bereichern, offenbar nicht nur darauf an, etwas Neues zu schaffen, sondern in der spezifischen Situation des 19. Jahrhunderts etwas bestimmtes Neues, das auf die ‚Tendenzen‘ des Zeitalters antwortet. Einerseits ist das Zola zufolge eine ‚Wahrheitsliteratur‘, andererseits eine Literatur der Zeitgenossenschaft:

Shakespeare, Dante, Molière, ont été de leur temps [...]. Quand on vit au dix-neuvième siècle, il faut avoir le courage d'entrer dans les réalités, dans le labeur, dans l'immense et grandiose spectacle de cet âge qui est en train sûrement d'accoucher d'un monde.¹³⁷

Daher zieht Zola, so sein Schlusswort, auch dem gelehrten Dichter, der Chinesisch lernt, jenen anderen Bouilhet vor, „rêvant un vaste poème qui résume les sciences

131 Ebd.

132 Ebd., S. 946.

133 Ebd., S. 947.

134 Ebd.

135 Ebd.

136 Ebd.

137 Ebd.

modernes“. Dieses ist wiederum durch „des volontés de vérité“ gekennzeichnet.¹³⁸ Aber wie schon in Zolas Aufsatz von 1864 bleibt das große lukrezische Gedicht des 19. Jahrhunderts eine Chimäre, denn auch Bouilhet hat dieses Poem nicht geschrieben,¹³⁹ ungeachtet möglicher Ansätze in seinen ‚paläontologischen‘ *Fossiles* – und so verweist Zola auch hier eine mit der Wissenschaft kompatible Lyrik ins Reich der Illusion.

5.9 Reinen Tisch machen: *Les Poètes contemporains*

Der Gegensatz, ja die Gegnerschaft zwischen Versdichtung und Romanliteratur, der sich in *Nos poètes* erstmals abgezeichnet hat und in der Bouilhet-Rezension dann offen benannt wird, spielt für Zola nun eine immer größere Rolle. So auch in einer weiteren literaturstrategischen Rezension, die begeistert die Gedichte Guy de Maupassants feiert, also eines Schriftstellers, den Zola als Parteigänger seines Naturalismus betrachtet. Entsprechend ist das höchste Lob, das er ausspricht, ein für den Vers als Vers indes vernichtendes: „Gustave Flaubert aurait dit que cela était aussi beau que de la belle prose“.¹⁴⁰

Diese Gegnerschaft bestimmt auch seine letzte direkte Auseinandersetzung mit den Parnassiens, den Aufsatz *Les Poètes contemporains* von 1878, der zugleich Zolas umfangreichster Text zu den Parnassiens ist. Keine Rezension, nicht durch einen bestimmten aktuellen Anlass getrieben, ist im Text der Wille spürbar, mit dem Phänomen ein für alle Mal zu Rande zu kommen, definitorisch wie wertend: Zola führt eine Grundsatzdebatte; es geht ihm darum, Dichter und Dichtung zu „classer“, zu ‚klassifizieren‘, um sein bevorzugtes Verb zu verwenden.¹⁴¹ Er will die Debatte gewissermaßen abschließen, bevor er sich genauer um die Definition des Naturalismus in *Le Roman expérimental* bemüht. So stellt er gleich mit dem Eingangssatz klar, wie sich die Machtverhältnisse im Literaturbetrieb seiner Meinung nach darstellen: „Les romanciers tiennent à cette heure le haut du pavé

138 Ebd.

139 Vgl. Gustave Flaubert, „Préface“, in: Louis Bouilhet, *Dernières chansons. Poésies posthumes*, Paris 1872, S. 1–34, S. 17. Dort benennt Flaubert ein solches Gedicht als Bouilhets Projekt gebliebene „ambition suprême, un poème résumant la science moderne et qui aurait été le *Naturâ rerum* de notre âge.“

140 Émile Zola, „Revue dramatique et littéraire [Guy de Maupassant: ‚Des Vers‘]“, S. 616. Ein solches Urteil mit derselben Desavouierungsabsicht fällt auch schon Edmond Duranty: „Quand on veut faire l'éloge de la poésie, on s'écrie: il semble qu'on entende de la prose. Oh! poètes!“ (Duranty, „La Multiplication des poètes“, S. 4).

141 Émile Zola, „Les Poètes contemporains“, S. 371.

littéraire“.¹⁴² Und zwar vor allem aus literarästhetischen Gründen. Der Roman habe seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts eine tiefgreifende „évolution“ durchlaufen, während die Lyrik seit der Romantik gleichgeblieben sei,¹⁴³ wie Zola in Einklang mit seiner – damals fast fünfzehn Jahre zurückliegenden – Bestimmung der Lyrik als wesentlich „stationnaire“ schreibt.

Um die Epigonalität der aktuellen Lyriker zu demonstrieren, unternimmt Zola einige Anstrengungen, die Kontinuität der Romantik darzulegen. Dazu bedient er sich des Tonfalls des Literaturhistorikers, der *sine ira et studio* Entwicklungen nachzeichnet; großteils steht der Text in der Vergangenheit, auch wenn die Mehrzahl der Protagonisten noch am Leben ist. Doch an einigen Stellen fällt er klare, abwertende Urteile, die sich im Unterschied zu den Rezensionen nun auch direkt gegen Individuen richten, so gegen Gautier oder Leconte de Lisle, der als der gefährlichste der Parnassiens, da ihr Ideengeber, gekennzeichnet wird.¹⁴⁴ Insbesondere tut Zola die Ansprüche der Parnassiens, eine eigene Poetik entwickelt zu haben, als Illusion ab: „Il faudrait avoir assisté aux réunions des Parnassiens pour se douter des ambitions folles et puériles qui les gonflaient“.¹⁴⁵ Am Ende des Artikels bricht der Habitus des Historikers regelrecht zusammen, wenn Zola seine Ergebnisse zusammenfasst und die Romantik und mit ihr die Lyrik als Krankheit, als „lèpre“, als ‚Aussatz‘ charakterisiert. Zolas Polemik gipfelt in einer konkreten Krankheitsmetaphorik, die er, wie gesehen, in den Texten zum Naturalismus, insbesondere in der *Lettre à la jeunesse* ein Jahr später, zu voller Entfaltung bringen wird: der vorrationalen „lyrisme“ der „poètes“ bewirkt dort ja eine Zerrüttung des Nervensystems.¹⁴⁶

Der Tonfall des Literaturhistorikers ist freilich auch Element einer Strategie, die Parnasse-Dichtung als Konkurrent um die Definition einer zukünftigen Literatur zu neutralisieren, indem sie als bereits überholt, passé, der Vergangenheit angehörig ausgewiesen wird. So schreibt Zola denn auch: „Ils croyaient fermement qu'ils allaient révolutionner les lettres. La vérité est qu'ils n'ont pas tardé à se débander, et qu'aujourd'hui leur groupe n'est plus qu'un souvenir“.¹⁴⁷ – Diese Äußerung ist freilich performativ zu lesen; sie soll ihre Aussage selbst herbeischreiben, denn für Huret bilden die Parnassiens ja noch 1891 eine der ‚großen Schulen‘.

142 Ebd.

143 Vgl. ebd.

144 Vgl. ebd., S. 375.

145 Ebd., S. 378.

146 Vgl. Zola, „Lettre à la jeunesse“, S. 1207. Vgl. Kapitel 5.6.

147 Zola, „Les Poètes contemporains“, S. 378.

Daneben verschärft Zola seine Argumentationsfiguren noch weiter, so die von den Parnassiens als verschworener Gruppe. Hier findet er die inkriminierendsten Formulierungen, indem er auf Stereotypen von Weltverschwörern zurückgreift, auf Freimaurer und Illuminaten:

Ce n'était plus la belle évolution de 1830 s'accomplissant au grand soleil, au milieu d'une époque folle de poésie; c'était une conspiration d'illuminés, se reconnaissant à des gestes franc-maçoniques, à des formules bizarres.¹⁴⁸

In diesem literarhistorischen Tableau erscheinen Zola die ursprünglichen Romantiker von 1830, also diejenigen, welche die eigentliche Lyrik gegen eine überlebte ‚Klassik‘ geschaffen hätten, nunmehr durchaus positiv, da er sie auf eine klare, zeitlich abgeschlossene und vergangene Rolle in der Entwicklung der Literatur festlegen kann.

Die Gruppenbildung wertet Zola erneut als eng, unfruchtbar, buchstäblich als Nabelschau: Er vergleicht die Parnassiens mit indischen Fakiren, die sich in die Betrachtung ihres Nabels versenken,¹⁴⁹ und verknüpft so noch einmal parnassisch-exotische Themen mit ihrer Abwertung als ‚fremd‘.

Auf die Gruppenbildung ist Zolas Hauptstrategie, die Parnassiens zu neutralisieren, in diesem Artikel zentriert, wenngleich auf eine paradoxe Weise: Zola bricht ganz wörtlich die Gruppe auf. Denn wesentliche Parnassiens sind ihm gar keine: Gautier, Leconte de Lisle, Banville – die gemeinhin als die Väter und insofern Begründer des Parnasse gelten¹⁵⁰ – bilden für Zola die Generation der „figures intermédiaires“, während die eigentlichen Parnassiens erst von der nächsten, in seiner Optik nunmehr dritten Generation der Romantik gebildet würden.¹⁵¹

Löst sich der Parnasse also historisch nach ‚vorne‘ auf, tut er das auch in die andere zeitliche Richtung: Die Gegenreaktion gegen den Parnasse entstehe aus diesem selbst heraus, so Zola, und zwar in Gestalt des bereits als „Parnassien repentant“ charakterisierten François Coppée. Mit seinen Gedichten, die der „doctrine de l'impassibilité“ abschwören und voller Mitgefühl vom Leben der

¹⁴⁸ Ebd., S. 377.

¹⁴⁹ Vgl. ebd.

¹⁵⁰ Vgl. Stefan Hartung, „L'art pour l'art und Parnasse: Antiromantischer Kunstbegriff und Wandel der Lyrikkonzeption bei Parnassiern und Modernen“, in: Heinz Thoma (Hrsg.), *Französische Literatur – 19. Jahrhundert. Lyrik*, Tübingen 2009, S. 175–226, hier S. 176.

¹⁵¹ Vgl. Zola, „Les Poètes contemporains“, S. 374.

einfachen Leute erzählten, könne er zum Bannerträger des Naturalismus in der Lyrik werden.¹⁵²

Um den Eindruck der Auflösung des Parnasse noch zu verstärken, bespricht Zola zahlreiche weitere Lyriker, die er als ‚Dissidenten‘ kennzeichnet¹⁵³ und dadurch zugleich mit der zuvor konstituierten Gruppe verbindet und von ihr spannungsreich wieder trennt. Der promineste Renegat ist ihm Sully Prudhomme, auch wenn sich dieser selbst als Parnassien sieht.¹⁵⁴ Er dient ihm zusätzlich dazu, die Zukunftsuntüchtigkeit der zeitgenössischen Lyrik zu kennzeichnen: Sully Prudhomme, der als bedeutendster Dichter seit Baudelaire und Leconte de Lisle angesehen werde, wie Zola referiert, sei ein philosophischer Autor, der sich philosophisch mit den (Natur-)Wissenschaften auseinandersetze, doch mit fatalem Effekt: „M. Sully Prudhomme est donc pour moi le poète touché par la science, et qui en meurt. Il s’agit en pleine évolution naturaliste“.¹⁵⁵

Die zeitgenössische Dichtung ist also inkompatibel mit den Wissenschaften; nur die Prosaliteratur des Naturalismus, das ist Zolas Suggestion, hat sich als geeignet für die Aufnahme dieser Tendenz des Jahrhunderts erwiesen, und so bleibt eine ‚moderne‘ Poesie einmal mehr Chimäre.

5.10 Der naturalisierte Naturalismus: Die Literatur der Republik

Es ist wohl bereits deutlich geworden, warum Zola der Auseinandersetzung mit der Lyrik und insbesondere der Lyrik der Parnassiens eine so große Bedeutung beimisst. Zola beansprucht, mit seinem Naturalismus eine neue literarische Epoche einzuläuten, eine, die die Romantik beerbt.¹⁵⁶ Das bedeutet indessen

152 Vgl. ebd., S. 380. Coppées Gedicht *Le Petit Épicier*, das unfreiwillig komisch vom traurigen Leben eines Bäckers erzählt, ist für Zola bereits „le drapeau du naturalisme en poésie“ (ebd., S. 382). Dass es Zola nicht gelingt, aus diesem Text ein Konzept von naturalistischer Lyrik im Einklang mit seinen (roman)theoretischen Positionen zu entwickeln, hat Ulrich Schulz-Buschhaus unterstrichen (vgl. Schulz-Buschhaus, „Esquisse d’une tradition“, S. 436–438).

153 Vgl. Zola, „Les Poètes contemporains“, S. 383–385.

154 Biographisch kommt dies etwa in folgender Geste zum Ausdruck: Als sich Leconte de Lisle 1885 um einen Sitz in der *Académie française* bewirbt und die traditionellen Besuche bei seinen zukünftigen „confrères“ beginnt, sucht ihn Sully Prudhomme, seit 1881 bereits einer der ‚Unsterblichen‘, selbst auf, um zu vermeiden, dass der ‚Meister‘ beim ‚Schüler‘ anklopfen müsse (vgl. Christophe Carrère, *Leconte de Lisle*, Paris 2009, S. 491).

155 Zola, „Les Poètes contemporains“, S. 386.

156 Zu einem ähnlichen Schluss kommt Hofmann, *Parnassische Theoriebildung*, S. 194, die den Anspruch von Zolas Naturalismus dahingehend beschreibt, „die Romantik systemweit abzulö-

zentral, die Hierarchien im System der Gattungen zu verschieben. Seit der Romantik steht die Lyrik an deren Spitze.

Zola radikalisiert diesen Sachverhalt: In seiner Konzeption ist Lyrik als Gattung unauflöslich an die Romantik geknüpft. Könnte er in der literarischen Praxis nun ein Verschwinden oder zumindest eine Marginalisierung von Lyrik feststellen, wäre dies ein starkes Anzeichen für den tatsächlichen Beginn einer neuen ‚naturalistischen‘ Epoche. Umso irritierender muss es Zola erscheinen, dass sich in der Figur des bis 1885 immer weiter schreibenden und immer weiter verehrten Victor Hugo die Romantik perpetuiert. In einem Artikel kolportiert Zola gar – durchaus beunruhigt –, Hugo habe Material für zwanzig Bände posthumer Werke in der Schublade, die das Fortleben der Romantik garantieren sollen.¹⁵⁷ Noch mehr aber irritiert seinen Epochenentwurf, dass weiter Lyrik geschrieben wird, und zwar eine, die sich durch ihre poetologische Grundlegung in der entsubjektivierenden „impassibilité“ vom romantischen (und Zolaschen) Lyrikkonzept absetzt. Also sucht Zola Argumente und Strategien, um dieses alternative Konzept als Irrweg zu entwerten, zu *beseitigen* – daher ist der Begriff der Polemik für die Analyse von Zolas Auseinandersetzung so fruchtbar.

Insofern Polemik die intellektuelle Vernichtung eines personalisierten Gegners im argumentativen Streit meint, erklärt sich auch, warum Zolas Strategien durchgehend auf eine körperlich-organische Metaphorik bauen: Abgeleitet aus parnassischen Textelementen, spricht er, wie gesehen, den Dichtern die Lebendigkeit ab, konstatiert ihre physiologische Schwäche und grenzt sie ‚orientalistisch‘ als die lächerlichen Fremden aus. Die zunehmende Schärfe der Polemik lässt sich auch daran ablesen, dass Zola den personalisierten Gegner zuletzt gar individuell beim Namen nennt und be- bzw. aburteilt.

Die innerliterarische Debatte um die Literatur der Zukunft sucht Zola schließlich durch außerliterarische Bezugnahmen zu entscheiden. So wie er darauf zielt, seine Romanpoetik durch die Anlehnung an den Wissenschaftsdiskurs zu beglaubigen, sieht Zola die naturalistische Literatur im Einklang mit weiteren außerliterarischen Entwicklungen, neben epistemologischen auch gesellschaftlichen wie politischen. Solche Tendenzen sieht er nicht an der zeitgenössischen Lyrik bzw. kann und darf sie im Sinne seines Epochenentwurfs innerhalb des von ihm entworfenen Konzepts von Lyrik auch nicht sehen. Eine Literatur zu schaffen, die auf der Höhe der außerliterarischen Entwicklungen

sen“. Ihr Schluss greift meines Erachtens jedoch zu kurz, weil sie zwar eine Konkurrenz der Poetiken, nicht aber, wie angedeutet, die Konkurrenz der Gattungen sieht. Jene Konkurrenz der Poetiken ist für Hofmann im übrigen durch zwei je verschiedene Ausprägungen des Mimesis-Prinzips gegeben (vgl. ebd., S. 222).

157 Vgl. Zola, „Documents littéraires. Victor Hugo“, S. 324.

ihrer Zeit ist, ist aber die Aufgabe, die Zola an die Literatur stellt; dies ist die „besogne du siècle“.

Um diese Übereinstimmung zu demonstrieren, naturalisiert Zola den Naturalismus: Er stellt ihn immer wieder als eine natürliche Entwicklung der Literatur, als naturnotwendige Evolution dar. Während Zola die Parnassiens ja stets personalisiert, als eine verschworene Gruppe darstellt, verwehrt er sich dagegen, dass die Naturalisten eine Schule bildeten. In diesem Sinne betont Zola beispielsweise auch die stilistische und thematische Offenheit des Naturalismus: „Il [le Naturalisme] est la littérature ouverte à tous les efforts personnels, il réside dans l'évolution de l'intelligence humaine à notre époque“. Jeder einzelne Schriftsteller müsse „découvrir [son] coin de vérité, grâce à la méthode“. ¹⁵⁸ Zola verwehrt sich vor allem dagegen, das Oberhaupt der Naturalisten zu sein. Er schreibt, er sei nur ein „greffier dressant le procès-verbal du mouvement des esprits“ ¹⁵⁹ – unpersönlich, geradezu unbeteiligt, ironischerweise ‚impassible‘.

Daneben ist der Naturalismus Zola zufolge aber auch politisch auf der Höhe der Zeit. Dass Zola die Lyrik in der *Lettre à la jeunesse* für unpatriotisch erklärt, hatten wir bereits gesehen. Doch geht er noch weiter: Zola verknüpft Literatur und Politik, Roman und Demokratie, Naturalismus und Republik. Der Naturalismus ist eine ‚demokratische Literatur‘, insofern er bisher nicht literaturfähige Sujets aus unteren Gesellschaftsschichten wählt. Zola spitzt die Situation schließlich auf eine klare Alternative zu: „La République vivra ou la République ne vivra pas, selon qu'elle acceptera ou qu'elle rejettera notre méthode. La République sera naturaliste ou elle ne sera pas“. ¹⁶⁰

Um diesen Republikanismus zu demonstrieren, entwickelt Zola eine Rhetorik der bürgerlichen Arbeit. Abschließend sei darauf hingewiesen, dass er damit noch eine weitere Ebene einführt, um die naturalistische Romanliteratur von der Lyrik abzusetzen, die er als aristokratische Müßiggängerei – eines Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Leconte de Lisle, Théodore de Banville – charakterisiert. ¹⁶¹ Mit dieser Rhetorik weist Zola die Lyriker in der *Lettre à la jeunesse*

158 Zola, „Lettre à la jeunesse“, S. 1225. Nur am Rande sei bemerkt, dass in bezeichnendem Widerspruch dazu Zola von den Parnassiens stets bestimmte zeitgenössische *Inhalte* eingefordert hatte.

159 Émile Zola, „De la critique. Polémiques. I. A M. Charles Bigot“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 1333–1336, hier S. 1333.

160 Émile Zola, „La République et la littérature“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 1379–1401, hier S. 1380. Diese Aussage erhält ein besonderes programmatisches Gewicht dadurch, dass der Text die Sammlung *Le Roman expérimental* beschließt.

161 So charakterisiert Zola selbst den bewunderten Alfred de Musset durch seine „haine du travail réglé“ (Zola, „Documents littéraires. Alfred de Musset“, S. 341). Außerdem hatte Zola die

erneut aus der Literatur aus, in die unbegriffliche Musik, mit einer Formel, die Mäßigung vorgibt, aber nichtsdestoweniger Lyrik zugleich als Literatur, als epistemologisch reflektiert und als ernsthafte Beschäftigung, da bürgerlich-republikanische ‚Arbeit‘, negiert:

Je ne pousse pas mon raisonnement, comme certains positivistes, jusqu'à prédire la fin prochaine de la poésie. J'assigne simplement à la poésie un rôle d'orchestre; les poètes peuvent continuer à nous faire de la musique, pendant que nous travaillerons.¹⁶²

Und mit dieser Musik, auf dieser Note, einer Fermate, die in Zolas Augen die Debatte schließen soll, schließe ich auch meine Ausführungen.

In ihrem Nachhall sei zusammengefasst: In seiner Auseinandersetzung mit den Parnassiens entwirft Zola eine Zukunft für die Literatur, in der die Lyrik keinen Platz hat. Seine Literatur der Zukunft (das heißt, bereits der Gegenwart) ist definiert durch die Übereinstimmung mit außerliterarischen ‚Tendenzen der Zeit‘, was sich zu einem Großteil auf inhaltlich-thematischer Ebene ausdrücken soll; sie ist eine Literatur der Zeitgenossenschaft,¹⁶³ sie ist (natur)wissenschaftlich und demokratisch. Das bedeutet in den Augen Zolas gleichwohl nicht, dass sich die Literatur außerliterarischen Bereichen unterordnen würde. Vielmehr befinden sich die verschiedenen Bereiche in grundsätzlicher Übereinstimmung, gehorchen einer Homologie; sie stützen und bekräftigen sich dadurch gegenseitig, wie Zola nicht zuletzt in seinen Äußerungen zur ‚naturalistischen Republik‘ deutlich macht – und wie umgekehrt ihm Lyrik auf einer Vielzahl von Ebenen unzulänglich ist. Dass Zola in diesem Kampf um die Diskurshoheit über die Literatur wesentliche Elemente der Poetik des Parnasse ausblendet, liegt auf der Hand und gewissermaßen in der Natur der Sache; dass dazu auch Bezüge zu den zeitgenössischen Wissenschaftsdiskursen zählen, deren Stellenwert bei den Parnassiens nicht nur Zola unterschätzt, steht indessen auf einem anderen Blatt.

Parnassiens in *Mes jours de pluie* – durchaus unzutreffend – als reiche Amateure gekennzeichnet (vgl. Zola, „Mes jours de pluie“, S. 742) und später ein gegensätzliches Bild der naturalistischen Romanciers entworfen, die bürgerlich ihr Brot und – ein weiteres Signalmerkmal von Bürgerlichkeit – das Brot ihrer Familien verdienen: „[ils] élèvent bourgeoisement leurs enfants avec le fruit de leur travail“ (Zola, „M. Duruy et le ‚Rapport sur le progrès des lettres‘“, S. 752).

162 Zola, „Lettre à la jeunesse“, S. 1230.

163 Interessanterweise ist sie nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich auf die unmittelbare Umwelt bezogen, d. h. auf Frankreich zentriert.

6 ,Die Evolution der Lyrik im 19. Jahrhundert': Die Zuschreibung von Wissenschaftlichkeit an die parnassische Lyrik in der zeitgenössischen Kritik

Ich habe in einem früheren Kapitel herausgearbeitet, wie Leconte de Lisle in seinen theoretischen Texten, allen voran dem Vorwort zu seinen *Poèmes antiques* von 1852 eine Rhetorik der Wissenschaftlichkeit für seine Dichtung entwickelt. Die Literaturkritik und Literaturwissenschaft der letzten beiden Dekaden vor 1900, also der Zeit, in der die Parnassiens, in den Begriffen Bourdieus, endgültig ,konsekriert' werden – ablesbar daran, dass sie in die *Académie française* gewählt werden¹ –, hat die skizzierte Rhetorik Leconte de Lisles bekräftigt: Sie hat sie aufgenommen, extrapoliert und begrifflich zu füllen versucht, häufig ohne sich direkt auf jenes Vorwort zu beziehen – den späteren Editionen seiner Gedichte war es ja nicht mehr beigegeben. Maurice Barrès etwa räumt explizit ein, in den 1880er Jahren, als er seinen Essay über Leconte de Lisle schrieb, habe er dessen „préfaces doctrinales“ nicht gekannt.² So haben einige Autoren einen parnassischen Wissenschaftsbezug aus den Texten selbst abgeleitet und entwickelt, um dieser Dichtung schließlich – auf unterschiedliche Weise – sogar Wissenschaftlichkeit zuzuschreiben.

Im Folgenden werde ich einige dieser literaturkritischen und literaturwissenschaftlichen Texte ausbreiten und fragen, welchen Begriff von Wissenschaft sie jeweils an die parnassische Lyrik anlegen, wo sie die Analogien und Berührungspunkte sehen, aber auch welche Schwierigkeiten und Inkompatibilitäten sie monieren. Dies erscheint mir umso interessanter, als diese interpretatorische Linie zwischenzeitlich weitgehend verlorengegangen zu sein scheint, nachdem sie zuvor eine topische Größe der französischen Literaturgeschichtsschreibung ge-

1 Erinnert sei, dass Leconte de Lisle 1886 in die *Académie* gewählt wird, Heredia 1894, wenige Monate vor Leconte de Lisles Tod (zeremoniell empfangen wird Heredia jedoch erst, nachdem Leconte de Lisle gestorben ist, im Mai 1895); François Coppée sitzt bereits seit 1884 und Sully Prudhomme gar seit 1881 unter der *coupole* (vgl. Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris 2005, S. 363). Vgl. zu den ,sozialen' Eckdaten und Etappen dieser Konsekration Joseph Jurt, *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt 1995, S. 151 sowie ausführlich Rémy Ponton, „Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse“, in: *Revue française de sociologie*, 14/1973, 2, S. 202–220, v. a. S. 213–214. Zu Grenzen und Kritik Pontons vgl. Mortelette, *L'Histoire du Parnasse*, S. 540.

2 Maurice Barrès, „Le Voyage de Sparte“, in: ders., *Romans et voyages*, Bd. 2, Vital Rambaud (Hrsg.), Paris 1994, S. 379–508, hier S. 392. Vgl. weiter unten Kapitel 6.3.

wesen war. Später wurde, wie gesehen, vor allem versucht, diese Lyrik über das Prinzip des *l'art pour l'art* zu fassen oder über eine bestimmte Mimesis-Relation, die besonders in der virtuellen Thematisierung von Kunstwerken zu Tage tritt. In der zeitgenössischen und zeitlich benachbarten Rezeption steht die literarische Artistik der Parnassiens aber zumindest gleichberechtigt neben der Frage nach der Beziehung ihrer Texte zu den Wissenschaften.

6.1 Ein Topos und seine Gestalten

Die Literaturgeschichte Gustave Lansons, erstmals 1894 erschienen und immer wieder aufgelegt, mal schulbuchartig illustriert, mal reiner Text, lange Zeit ein Standardwerk, liefert unter meinen Texten bereits ein abschließendes Tableau. In ihr gerinnt sozusagen die Rhetorik Leconte de Lisles zur literaturgeschichtlichen Lehrmeinung, die sich in zahlreichen – methodisch und interpretatorisch längst historisch gewordenen – Arbeiten niederschlägt:

Vers 1850, la poésie est devenue moins personnelle, elle s'est imprégnée d'esprit scientifique; elle veut rendre les conceptions générales de l'intelligence, plutôt que les accidents sentimentaux de la vie individuelle. La direction de l'inspiration échappe au cœur, est reprise par l'esprit qui fait effort pour sortir de soi, et saisir quelque ferme et constant objet.³

Hier wird Leconte de Lisles Antimantik gewissermaßen positiv gefüllt – als eine Art Verdinglichung der poetischen Materie. Lanson versteht dies als Verdinglichung in einem handfest mimetisch-abbildenden Sinne: An die Stelle des ‚inneren‘, individuellen Gefühls- und Selbstausdrucks tritt der Zugriff auf einen Gegenstand der Welt. Diese Mimesis-Orientierung hat eine epistemologische Seite: die Verbindlichkeit – pathetisch gesagt: die Wahrheit – eines Gedichts wurzelt nicht mehr in der Authentizität des Gefühls, sondern ist durch den Intellekt – die allen Menschen gemeinsame Vernunft – sanktioniert. Das ist der neue ‚wissenschaftliche‘ Geist der Dichtung.

Entpersönlichung wird von Lanson gleichbedeutend mit Objektivierung verwendet und Objektivierung mit Verwissenschaftlichung. Der neue ‚wissen-

3 Gustave Lanson, *Histoire illustrée de la littérature française*, Bd. 2, Paris 1923, S. 346 (identisch ist das Kapitel in der Originalausgabe Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris 1895, S. 1042–1047). Zu Lanson vgl. Friedrich Wolfzettel, *Einführung in die französische Literaturgeschichte*, Darmstadt 1982, S. 228–236, Antoine Compagnon, *La Troisième République des Lettres de Flaubert à Proust*, Paris 1983 sowie Jean-Thomas Nordmann, *La Critique littéraire française au XIX^e siècle (1800–1914)*, Paris 2001, S. 185–197 und Jean-Louis Cabanès/Guy Larroux, *Critique et théorie littéraire en France (1800–2000)*, Paris 2005, S. 162–167.

schaftliche‘ Geist scheint außerdem Inhaltsphänomen und Verfahren zugleich zu sein. In Louis Bouilhets ‚paläontologischem‘ Langgedicht *Les Fossiles* notiert Lanson die „sérieuse tentative pour traduire les hypothèses de la science en poésie, voilà les directions nouvelles vers l’art objectif et impersonnel“.⁴ Einerseits liefert die Wissenschaft neue Gegenstände, andererseits bedeutet die ‚Übertragung der wissenschaftlichen Hypothesen‘ offenbar auch, ihre Objektivitätsansprüche durch ‚Unpersönlichkeit‘ zu analogisieren. Weiter charakterisiert Lanson jene Unpersönlichkeit jedoch nicht. Wenn Lanson Leconte de Lisle und Bouilhet in seiner Literaturgeschichte unmittelbar hintereinander behandelt, stellt er indessen zwei sehr verschiedene Größen zusammen: Bouilhets Figur und Werk sind kaum so repräsentativ und einflussreich für die Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu nennen wie diejenigen Leconte de Lises, den auch Lanson als einen der „maîtres“ bezeichnet.⁵

Überdies ist der Punkt zu vermerken, dass für Lanson auch die Neuübersetzung antiker Autoren – insbesondere durch Leconte de Lisle – mit einer Objektivierungsbemühung einhergeht: „il est intéressant de constater ce retour à l’antiquité grecque qui coïncide avec l’effort pour objectiver le sentiment lyrique“.⁶ Es ist nicht leicht zu sagen, was Lanson mit einer Objektivierung des lyrischen Gefühlsausdrucks meint, denn seine Darstellung ist handbuchartig knapp. Aber offenbar geht es um die Auffindung bestimmter Muster, die, nun ins Französische übertragen, (wieder)verwendet werden können; Lanson scheint hier im Echo von Leconte de Lises Vorwort zu den *Poèmes antiques* zu sprechen und dessen Rede von der Wiedergewinnung der Tradition zu meinen, ohne dass Lanson gerade den Begriff der Tradition selbst in Stellung brächte.⁷ Im übrigen macht er den Zusammenhang zwischen der philologischen Tätigkeit des Übersetzens und der poetischen Objektivierung nicht sehr stark: Er sieht nur eine Koinzidenz, eine Gleichzeitigkeit, ohne weitergehende Hypothesen zu wagen. In Leconte de Lises eigener Produktion sieht er die Objektivierung zunächst auf der Ebene des vertexteten Stoffes:

Il demande à l’érudition la matière de sa poésie: ses poèmes sont une histoire des religions. Il raconte toutes les formes qu’ont prises dans l’humanité le rêve d’un idéal, la conception de la vie universelle, de ses causes et de ses fins: légendes indiennes, helléniques, bibliques, polynésiennes, scandinaves, celtiques, germaniques, chrétiennes: tous les dieux et toutes les croyances défilent devant nous et se caractérisent avec une étonnante précision.⁸

4 Lanson, *Histoire illustrée de la littérature française*, S. 347.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Vgl. Kapitel 4.2.3.

8 Lanson, *Histoire illustrée de la littérature française*, S. 347.

Lanson charakterisiert Leconte de Lisle mithin als einen „érudit“, als einen Gelehrten: Einerseits bezieht Leconte den Stoff seiner Gedichte aus den geisteswissenschaftlichen Disziplinen. In Lansons Darstellung klingt es leicht ironisch, ist so aber kaum gemeint: jeder Parnassien scheint sich eine eigene Disziplin auszusuchen, an der er sich für seine Werke gütlich tut: „Avec Leconte de Lisle, la poésie fuit vers l'archéologie et l'histoire: avec Sully-Prudhomme, elle s'allie à la philosophie et à la science“.⁹ Andererseits schreibt Lanson den Gedichten Leconte de Lisles – aufgrund der Präzision ihrer Darstellung und der Genauigkeit ihrer Dokumentation – selbst einen wissenschaftlichen Status zu, wenn er sie, wie gesehen, als ein Geschichtswerk, als eine Religionsgeschichte charakterisiert.

Gleichwohl finden sich in Lansons Porträt von Leconte de Lisle noch romantische Kontinuitäten und Residuen. Einerseits sieht Lanson die Romantik beendet, andererseits ist sein Lyrikbegriff romantisch geprägt. Er weist denn auch den Begriff der „impassibilité“ für Leconte de Lisle schlichtweg zurück, wodurch sich indessen auch sein Begriff der Unpersönlichkeit wieder aufzulösen beginnt. So liest er Leconte de Lisles Gedichte weiterhin als Gefühlsausdruck eines Individuums, wenngleich als einen indirekten. Insofern müssen diese Gedichte ihm als ‚uneingetragene Gedichte‘ erscheinen; Leconte de Lisle ist ihm kein ‚reiner Lyriker‘:

Au lieu de crier en pur lyrique ses incertitudes et ses angoisses, Leconte de Lisle a préféré les dérober derrière les incertitudes et les angoisses de toute l'humanité, dont son mal est le mal.¹⁰

Und in der Beschreibung der ‚Objektivität‘ dieser Gedichte ist eine gewisse Hilflosigkeit nicht zu übersehen:

Les descriptions de Leconte de Lisle sont puissamment objectives, d'une intensité de couleurs, d'une énergie de reliefs à quoi rien dans la poésie contemporaine ne saurait se comparer. La personnalité du poète ne s'affirme plus que par l'élection de la forme: une forme belle et large, impeccable et précise [...].¹¹

Nichtsdestoweniger zieht sich die Charakterisierung der parnassischen Dichtung als wissenschaftlich im Sinne eines Dokumentarismus ihrer Inhalte und Stoffe durch zahlreiche Darstellungen, bis hinein in popularisierende Organe: Sie ist ein Topos der französischen Literaturgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhun-

⁹ Ebd., S. 349.

¹⁰ Ebd., S. 347.

¹¹ Ebd.

derts. Zum Beispiel schreibt ein gewisser Georges Longhaye (1839 – 1920) in seiner Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, einem Buch, das bis in die zwanziger Jahre wieder aufgelegt wurde, über Heredia:

Dans chacune de ses meilleures pièces, on a lieu d'admirer la science, l'érudition scrupuleuse. Rien qui ressemble au charlatanisme d'un V. Hugo, rien qui sente les manuels Roret^[12] feuilletés d'une main hâtive et quelquefois maladroite. M. de Hérédia n'épargne pas sa peine à se faire, en toute probité professionnelle, Grec, Romain, peintre de vitraux, orfèvre, émailleur, naturaliste. Voilà bein [sic] l'art savant et scientifique, tel que l'exigeait le Parnasse. Joignez-y la science propre à l'écrivain, l'entente de la valeur des mots, de leur emplacement, de leur effet mélodique.¹³

Auffällig ist, wie hier zusätzlich das Wissen um Vertextungsverfahren, um das Schreiben, den Stil, selbst in den Rang einer „science“ aufrückt; durch eine solche Metaphorisierung schwächt Longhaye indessen wieder den zuvor in Anspruch genommenen Wissenschaftsbegriff.

Insbesondere eine Aporie geht in Lansons Nachfolge in die literaturwissenschaftlichen Arbeiten ein: ein noch romantisch gedachter Lyrikbegriff von Gefühlsausdruck und Gefühlsansprache, wofür – nachsymbolistisch – nicht selten das Wort „mystère“ als Chiffre verwendet wird.¹⁴ Daher bleibt ihnen eine ‚Ver-

12 Die Handbücher der „Encyclopédie Roret“ waren für das 19. Jahrhunderts so etwas wie die *Que sais-je*-Reihe der Presses Universitaires de France für heutige Leser.

13 Georges Longhaye, *Dix-neuvième siècle. Esquisses littéraires et morales*, Paris 1929, S. 334 – 337.

14 Vgl. Nina Smith, *L'accord de la science et de la poésie dans la seconde moitié du XIX^e siècle et spécialement dans l'œuvre de Leconte de Lisle*, Ligugé 1928, S. 189; Robert Fath, *De l'influence de la science sur la littérature française dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Lausanne 1901, S. 60. Wie Lanson spricht auch Ibrovac von einem ‚indirekten Gefühlsausdruck‘, hier nun in den Gedichten Heredias (vgl. Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia. Sa vie – son œuvre*, Paris 1923, S. 72 und S. 375). Diese Gedankenfigur taucht selbst bei Edgard Pich, gering modifiziert, noch auf (vgl. Edgard Pich, *Leconte de Lisle et sa création poétique. Poèmes antiques et Poèmes barbares (1852 – 1874)*, Lille 1974, S. 417). Albert Cassagne macht ebenso eine nur verborgene Gefühlswelt in parnassischen Gedichten aus (Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris 1906, Nachdruck Genf 1979, S. 453); im übrigen betrachtet er den Parnasse gleich ganz als ‚Neoromantik‘, insofern der Parnasse eine Realisation der Ästhetik des *l'art pour l'art* sei, die Cassagne als romantisch charakterisiert. Cassagnes Buch, das als ein älteres Referenzwerk für die Beschäftigung mit dem Parnasse geführt wird (vgl. Stefan Hartung, „L'art pour l'art und Parnasse: Antiromantischer Kunstbegriff und Wandel der Lyrikkonzeption bei Parnassiern und Modernen“, in: Heinz Thoma [Hrsg.], *Französische Literatur – 19. Jahrhundert. Lyrik*, Tübingen 2009, S. 175 – 226, hier S. 222), behandelt interessanterweise neben den Parnassiens u. a. auch Flaubert und die Goncourts als Exponenten ‚derselben‘ Poetik des *l'art pour l'art*, ohne dass Cassagne die Tatsache unterschiedlicher Gattungen und ihrer Differenzen reflektieren oder auch nur benennen würde. Ähnlich vermischt er auch ganz unterschiedliche

bindung‘ von Dichtung und Wissenschaft letztlich eine Unmöglichkeit – trotz ihrer interpretatorischen Bemühungen.¹⁵ Gerade diese beiden Elemente – „mystère“ und Unmöglichkeit – ruft indessen bereits Paul Bourget auf, doch geht er in seinem Reflexionsniveau über die späteren Arbeiten in aller Regel hinaus.

6.2 Paul Bourget oder *Science et poésie*

Gleich mehrfach hat Paul Bourget über das Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung im Kontext des Parnasse reflektiert.¹⁶ Bourget, heute kaum noch gelesen, war damals ein vielbeachteter Stichwortgeber, sei es in zeitdiagnostischen, sei es in poetologischen Debatten. Mit *Le Disciple* wurde er 1889 selbst zu einem höchst erfolgreichen Romancier – und initiierte mit seinen *romans psychologiques* eine Art ‚Gegen-Naturalismus‘.

Kernstück seines kritisch-essayistischen Werks sind die immer wieder erweitert aufgelegten *Essais de psychologie contemporaine*, 1885 erstmals veröffentlicht, aus denen Nietzsche bekanntlich seinen Dekadenz-Begriff bezogen hat.¹⁷ Mit Bourget rücken wir auch wieder näher an den Parnasse heran; er hat

Phänomene, ohne sie schlüssig miteinander zu relationieren, wenn er in einer Folge von Kapiteln *l'art pour l'art* und „vie“, „morale“ sowie „science“ nebeneinanderstellt.

15 Vgl. Fath, *De l'influence de la science sur la littérature française*, S. 71: „Evoquer de la vie harmonieuse et profonde, exprimer en rythmes, en mots-symboles les rapports du monde extérieur avec le monde sensible, s'abandonner à l'ivresse du désir, de la douleur, de la Beauté, échapper aux limitations et aux contingences que l'intelligence précise enregistre, frissonner du mystère de son être et de tout l'inconnu qui le baigne, [...] c'est là proprement la vocation du poète“. Über die Dichter, die dies verkannt hätten, sagt Fath: „ils ont compromis leur art divin dans de fâcheuses aventures“ (ebd.). Späterhin weist er der Lyrik eine kompensatorische Rolle gegenüber den Erkenntnissen der Wissenschaft zu (vgl. ebd., S. 117), wie es bereits in Bourgets Dialog geschieht (vgl. dazu weiter unten Kapitel 6.2). Vgl. ähnlich auch Smith, *L'accord de la science et de la poésie*, S. 189. Umgekehrt will Casimir Fusil aufzeigen, dass „la science est en elle même poétique“, insofern ihre Gegenstände und Erkenntnisse starke Emotionen hervorriefen (Casimir A. Fusil, *La poésie scientifique de 1750 à nos jours*, Paris 1918, S. 11). Fusil betrachtet Wissenschaft im Folgenden v.a. als Inhaltsphänomen, bleibt dabei jedoch, wie Caroline De Mulder treffend geschrieben hat, „assez vague“; nichtsdestoweniger bezieht sie sich mehrfach auf ihn, um ihre Argumentation zu stützen (Caroline De Mulder, *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, Amsterdam/New York 2005, S. 334).

16 Zu Bourgets Rolle als Literaturkritiker und -theoretiker vgl. u. a. Cabanès/Larroux, *Critique et théorie littéraire*, S. 144–147, Nordmann, *La Critique littéraire française*, S. 120–123 sowie Michel Crouzet, „La mode, le moderne, le contemporain chez Paul Bourget: une lecture des *Essais de psychologie contemporaine*“, in: *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 26/1987, S. 29–63.

17 Vgl. Jacques Le Rider, *Nietzsche in Frankreich*, München 1997, S. 11.

selbst ein paar Gedichte im dritten *Parnasse contemporain* (1876) veröffentlicht. Nicht weniger als dreimal hat Bourget in seinem essayistischen Werk das Wortpaar „Science et poésie“ als Titel verwendet: einmal als Zwischentitel in einem Essay über Leconte de Lisle, dann als Titel für eine Besprechung von Heredias Gedichtband *Les Trophées*, und, zeitlich am frühesten, als Titel eines Dialogs über moderne Dichtung.

In diesem Dialog von 1883 werden „poésie“ und „science“ als Gegensätze behandelt, auf gewisse Weise schon verkörpert in den beiden Protagonisten des Dialogs, der sich an einem Wintervormittag in Cannes zwischen zwei als geschmackssicher und anglophil gezeichneten französischen *gentlemen* vollziehen soll, während sie die *Croisette* entlangspazieren. Wie es sich für einen philosophischen Dialog gehört, erinnert die Küste der Provence an Griechenland; der Geist der platonischen Gespräche wird beschworen.¹⁸ Pierre V., der erste Gesprächspartner, ätherisch-kränklich von Gestalt, wird als Metaphysiker und Dichter vorgestellt. Norbert de N., sein Freund und intellektueller Gegenspieler, zeichnet sich, trotz seiner Adelspartikel, die ihn eher für den dekadenten Part prädestinieren sollte, durch einen kräftig-vitalen Körper aus; nichtsdestoweniger hat er intellektuelle Neigungen. Nach eigener Aussage ist er Naturwissenschaftler und Positivist.¹⁹ Norbert bringt denn auch die, wie er selbst einräumt, ikonoklastische These vor, das Bedürfnis nach Dichtung gehe in der Moderne verloren. Die beiden großen Tendenzen der Zeit, die Demokratie und die Wissenschaft, seien dichtungsfeindlich. Norbert legt ein romantisch geprägtes Dichtungsverständnis an den Tag: Der Dichter artikuliere synthetisierend die Gefühle seiner Zeit. Die Vereinzelung in der Demokratie mache die Universalität eines „frémissement“ jedoch unmöglich.²⁰ Und die Wissenschaft entzaubere die Welt; für die Poesie sei aber das „mystère“, das Geheimnis und Mysterium, nötig.²¹ Ziel der Zeit sei Erkenntnis, ihr Losungswort laute „connaître“.²² Der Dichter könne nicht mehr als *vates* auftreten, weil die Intuition „ne compte plus parmi les procédés de la science“.²³ Es bliebe die Lehrdichtung – die Verbreitung bereits gemachter Erkenntnisse –; diese sei aber zum Misserfolg verdammt, weil die Sprache des Wissens technisch geworden sei:

18 Paul Bourget, „Science et poésie (dialogue)“ [1883], in: ders., *Études et Portraits*, Bd. 1: *Portraits d'écrivains et Notes d'esthétique*, Paris 1905, S. 201–242, hier S. 206.

19 Ebd., S. 208.

20 Ebd., S. 220–221. Der „poète“ ist „le type de sa génération“ (ebd., S. 221).

21 Ebd., S. 217.

22 Ebd., S. 223.

23 Ebd.

Une loi de notre physique ou de notre chimie trouve sa rédaction la plus complète, la plus correcte aussi, dans un langage technique et qu'il serait puéril de prétendre réduire aux exigences du rythme.²⁴

Doch auch für das Wissen anderer Disziplinen gelte ähnliches: Norbert schließt mit dem Gedanken, dass sich nicht alle Gattungen gleich gut zur Adaption des Wissenschaftsdiskurses eignen:

Les poètes ne sont pas les seuls à s'être aperçu qu'en dehors de cette Science tout aujourd'hui est vieux, formel, impuissant. Les romanciers l'ont senti aussi, et de là ce foisonnement d'œuvres de réalisme [...].²⁵

Während der Roman den Wissenschaftsdiskurs aufgrund seiner formalen Flexibilität wunderbar aufnehmen könne, sei das bei der Dichtung unmöglich. Norbert sieht die Genres hier in einer darwinistischen Konkurrenz miteinander: „ces espèces littéraires, comme les espèces vivantes, restent soumises à la loi de la concurrence. Elles se livrent une sorte de combat pour la primauté, qui a pour champ l'intelligence des races“.²⁶ Die Dichtung werde aussterben, prophezeit er, wie das Epos ja bereits ausgestorben sei. Er vergleicht es einem Plesiosaurus: an sich großartig, aber für die heutigen Augen nur noch monströs.²⁷

Nach kurzem Schweigen repliziert Pierre V. und bricht eine Lanze für die Dichtung, passenderweise zwischen Orangen- und Olivenbäumen, „auxquels l'épaisseur de leur feuillage donnait un vague aspect de bois sacré“.²⁸ Dies ist der angemessene Ort für eine Reflexion über Poesie. Pierre stimmt seinem Gesprächspartner über weite Strecken zu, insbesondere, dass es keine „Poésie de la Science“, keine Poesie der Wissenschaft und keine Wissenschaftsdichtung geben könne.²⁹ Stattdessen plädiert er für eine funktionale ‚Arbeitsteilung‘: „la Poésie se concentre de plus en plus dans le domaine de la sensibilité, tandis que sa rivale, la Science, s'empare de plus en plus du domaine de l'intelligence.“³⁰

²⁴ Ebd., S. 224.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., S. 225.

²⁷ Vgl. ebd., S. 225–226.

²⁸ Ebd., S. 224.

²⁹ Vgl. ebd., S. 236. Wie Leconte de Lisle 1852 konstatiert auch Bourgets Protagonist dreißig Jahre später, dass „il n'y a plus d'expression poétique des sentiments communs à tout un peuple“ (ebd., S. 237), weshalb das Epos ‚ausgestorben‘ sei; für die Lehrdichtung (à la Empedokles oder Lukrez) gelte: „la Poésie a cessé d'être un instrument, un porte-voix de la vérité“ (ebd., S. 237–238).

³⁰ Ebd., S. 238.

Dies ist nun keine bloße Wiederholung der Romantik. Denn diese neue poetische Innerlichkeit wird zusätzlich in Gegensatz zur „action“, dem tätigen Leben, ja zur „vie“, zum Leben und zur Wirklichkeit selbst gesetzt.³¹ So wird der „Science“ „la Vie“ zugeordnet, der „Poésie“ „le Rêve“. In dieser ‚Welt des Traums‘ zielt die Dichtung auf Herstellung reiner Schönheit: „*la Beauté poetique pure*“³² durch eine besondere, allem Alltäglichen und der „vie réelle“ abholden Sprache, einer „langue, presque hiératique et sacerdotale“.³³ Die Entwicklung einer solchen Sprache, so Pierre weiter, hätten die Parnassiens angestrebt. Insofern charakterisiert Bourgets Protagonist den Parnasse durch Merkmale, die Mallarmé dem Parnasse gerade absprechen und für seine ‚symbolistische‘ Dichtung in Anspruch nehmen wird. Mallarmé, der eine ähnliche Formel von der hieratischen Sprache wie Bourget selber bereits 1862 verwendet hatte,³⁴ wird 1891

31 „Admettons que par suite cette forme [poétique] devienne de moins en moins apte à traduire l'action, j'irai plus loin, à traduire la vie“ (ebd.).

32 Ebd.

33 Ebd., S. 239: „la Poésie [...] doit procéder par voie d'initiation et rompre résolument avec le quotidien de la vie réelle“. Weitere Elemente einer solchen Dichtungssprache, die Pierre auf derselben Seite nennt, sind Kürze und Suggestionskraft – alles Qualitäten, die gemeinhin mit dem Symbolismus verbunden werden; dazu gleich noch. Bourget entwickelt ein Jahr später, 1884, nunmehr in eigenem Namen, dieselben Elemente als Dichtungssprache des Parnasse in einem weiteren Text, *L'esthétique du Parnasse* (vgl. Paul Bourget, „L'esthétique du Parnasse“ [1884], in: Yann Mortelette [Hrsg.], *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 199–207; vgl. zu diesem Text Anne Hofmann, *Parnassische Theoriebildung und romantische Tradition. Mimesis im Fokus der ästhetischen Diskussion und die ‚Konkurrenz‘ der Paradigmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Bestimmung des Parnasse-Begriffs aus dem Selbstverständnis der Epoche*, Stuttgart 2001, S. 93–96; sie weist auch darauf hin, dass der Gedanke vom Suggestionscharakter poetischer Sprache durch Mallarmé bereits 1864 in einem Brief formuliert worden ist – ebenso wie 1865 auch von dem Parnassien Louis-Xavier de Ricard).

34 Mallarmé beklagt zu Beginn seines Artikels von 1862, *Hérésies artistiques*. *L'art pour tous*, dass die Dichtungssprache – qua menschlicher Sprache – auch den Banausen scheinbar zugänglich sei und keine „langue immaculée, – des formules hiératiques dont l'étude aride aveugle le profane“, darstelle (Stéphane Mallarmé, „Hérésies artistiques. L'art pour tous“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, Bertrand Marchal [Hrsg.], Paris 2003, S. 360–364). Wie eng der Diskussionszusammenhang zwischen den Dichtern ist und wie sehr diese Ideen zirkulieren, mag durch ein weiteres Zitat belegt werden: Auch in Banvilles *Petit traité de poésie française* von 1872 findet sich eine Formulierung, die die Dichtungssprache strikt von utilitaristischen Verwendungen trennt, wie sie Mallarmé aufruft: „Dans l'âge des chemins de fer, de la photographie, du télégraphe électrique et du câble sous-marin, les amusements littéraires sont finis. Il n'y a plus que le langage vulgaire ou scientifique et l'Ode“ (Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris 1883, S.154). Doch sieht Banville die Situation der Dichtung weniger prekär und randständig, als es seine Formulierung vermuten lässt. Sie fällt nämlich, als Banville die Gattung der Epistel vorstellt und als heute unmöglich charakterisiert – dank des technischen Fortschritts. Dies impliziert eine Absage an den ‚klassizistischen‘ Dichtungsbegriff des 18. Jahrhunderts, der alles als „poésie“

Jules Huret eine berühmt gewordene Formulierung in den Notizblock diktieren: „*Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve*“. Und dies hätten die Parnassiens gerade nicht getan: „les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent; par là ils manquent de mystère“.³⁵

Das „mystère“ in der parnassischen Dichtung sieht Bourgets Pierre indes nicht zuletzt durch deren Rückzug vom Alltagsleben in die „contemplation visionnaire des siècles morts“³⁶ gegeben. In Bourgets Dialog erhält eine so verstandene Dichtung neben der „Science“ eine Trost- und Kompensationsfunktion: Neben eine „littérature positiviste qui prolonge la Science avec une telle vigueur de moyens“, eine positivistische (Prosa-)Literatur, tritt eine Literatur „d’une humanité tendre et triste“ – die angesichts einer entzauberten, sinnlosen Welt auf Trost zielt: „qui plaigne et qui caresse l’endolorissement des esprits froissées“.³⁷

Der Dialog bleibt bei der Gegenüberstellung dieser Positionen; die beiden *gentlemen* lassen die Standpunkte des anderen jeweils gelten. Wenn der Dialog eine Zukunft der Lyrik also nicht verneint, obgleich er die Gattung herausgefordert sieht, sind sich Bourgets Protagonisten indessen darin einig, dass Dichtung und Wissenschaft unvereinbar seien.

Ungeachtet dieser postulierten Unvereinbarkeit nimmt Bourget die Problematik in seinem 1884, also nur ein Jahr später, geschriebenen Essay über Leconte de Lisle wieder auf und gibt ihr eine neue Wendung. Denn: „La question des rapports de la science et de la poésie se trouve étroitement liée à celle de l’art moderne“.³⁸ Durchaus ähnlich wie für Zola und doch mit ganz anderen Konsequenzen – und auf ganz anderer argumentativer Grundlage – ist Bourget die Frage

auffasst, was nur in Versen steht, und daher auch eine Epistel, einen Brief in Versen, mühelos rechtfertigen konnte; Sully Prudhomme beruft sich noch auf einen solchen Dichtungsbegriff, um seine didaktische Dichtung zu rechtfertigen (vgl. Sully Prudhomme, *Testament poétique*, Paris 1901, S. 4, vgl. Kapitel 2.2). Für Banville scheint Dichtung jedoch gewisse Gegenstände und vor allem eine besondere Vertextungsweise nötig zu haben, die über den bloßen Vers hinausgeht. Insofern Banville die Unmöglichkeit einer bestimmten Subgattung konstatiert, erscheint die Interpretation auch überzogen, Banville vertrete die Position, „la technique [...] menace jusqu’à l’art d’écrire“, wie sie sich findet in Hugues Marchal (Hrsg.), *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris 2013, S. 265.

35 Jules Huret, *Enquête sur l’évolution littéraire*, Daniel Grojnowski (Hrsg.), Paris 1999, S. 103.

36 Bourget, „Science et poésie (dialogue)“, S. 240.

37 Ebd., S. 241: Als Exponenten dieser Dichtung werden vor allem Romantiker – Shelley und Keats und in Frankreich Vigny – genannt, dann aber Baudelaire und Sully Prudhomme, durchaus nicht allzu kongruent mit der zuvor genannten Bezeichnung ‚Parnassien‘, bei der man mindestens auch einen Namen wie Leconte de Lisle, Banville oder Gautier erwartet hätte.

38 Paul Bourget, „M. Leconte de Lisle“ [1884], in: ders., *Essais de psychologie contemporaine*, Bd. 2, Paris 1920, S. 77–121, hier S. 93.

nach dem Verhältnis von Wissenschaft und Dichtung zur Kernfrage nach der Modernität von Kunst geworden: Sie ist für die Kunst einer ‚nachgeborenen‘, reflexiven, traditions- und theoriebeladenen Epoche, wie Bourget an anderer Stelle schreibt, entscheidend.³⁹

Auch wenn Bourget in seinem Dialog Dichtung und Wissenschaft gerade im Zeichen des Parnasse als unvereinbare Größen mit je unterschiedlichen Funktionen im Diskurshaushalt gegeneinandergestellt hatte, sieht er angesichts der Texte Leconte de Lisle – im Widerspruch zu seiner bisherigen Position – doch die Notwendigkeit, Dichtung und Wissenschaft auch theoretisch miteinander zu verschränken. Ja, wenn Bourget in seinem Dialog unter der Überschrift „science et poésie“ die Lyrik im Zeichen der Wissenschaft einerseits verabschieden lässt – zugunsten des Romans – und andererseits diese Verabschiedung doch auch wieder relativiert (der Dialog bleibt ja offen), so gibt der spätere Essay unter derselben Überschrift eine ganz andere, entgegengesetzte – und diesmal eindeutige Antwort, ohne Relativierungssignale: „science et poésie“ lassen sich verbinden, gerade auch in der Lyrik.

Um die beiden Diskurse miteinander zu verbinden, vergleicht er ihre jeweiligen Vorgehensweisen. Wie schon zuvor unterscheidet Bourget dabei nicht zwischen Natur- und historischen Geisteswissenschaften. Vielmehr beginnt er mit naturwissenschaftlichen Beispielen und generalisiert diese dann. Die Wissenschaft gehe nach einer Subsumptionslogik vor und formuliere Gesetze und Regelmäßigkeiten;⁴⁰ die Dichtung stelle dar, ja, evoziere den Einzelfall:

Mais ces formules *expliquent* ces phénomènes, elles ne les *représentent* pas. Or, cette représentation colorée et vivante des choses est précisément le caractère propre de l'esprit poétique. Son procédé habituel n'est pas la notation abstraite, c'est la vision évocatrice.⁴¹

³⁹ Ebd., S. 82. Vgl. auch S. 107: „Nous avons des théories avant d'exécuter nos œuvres“. Ähnlich sieht auch Jules Lemaître, eine weitere dominante Stimme der Literaturkritik jener Jahre, Leconte de Lisle Modernität durch seinen Wissenschaftsbezug gegeben. So schreibt er über Leconte de Lisle *Quain*: „On songe au V^e livre de Lucrèce; puis on se dit qu'il y a là autre chose qu'une intuition de poète, que la science contemporaine, l'archéologie, l'anthropologie, ont seules rendu possibles de pareilles résurrections, et que, de toutes les façons, un tel poème sonne glorieusement l'heure exacte où nous sommes“ (Jules Lemaître, „Poètes français contemporains. M. Leconte de Lisle“, in: *Revue bleue*, 21.08.1880, S. 172–182, hier S. 175).

⁴⁰ Bourget, „M. Leconte de Lisle“, S. 95: „Dans le domaine immense et confus de la réalité, l'esprit scientifique s'efforce de recueillir et de grouper des faits du même ordre, dont il détermine les conditions“.

⁴¹ Ebd.

Bourget bezieht sich hier zweifelsohne auf Hippolyte Taine, eine der großen kritischen Autoritäten Frankreichs am Ende des 19. Jahrhunderts,⁴² auch wenn Bourget ihn in seinem Roman *Le Disciple* in der Rolle eines intellektuellen Bösewichts karikieren wird. Ganz ähnlich wie Bourget in seinem Essay hatte Taine Kunst und Wissenschaft als zwei komplementäre Arten aufgefasst, die Welt zu erkennen: zum einen konkret-sinnlich, zu anderen abstrakt.⁴³ Dichtung leiste die Evokation eben jener Wirklichkeit, die die Wissenschaft beschreibe, fährt Bourget fort. So ließen die beiden sich verbinden. Als Paradebeispiel führt Bourget das vierte Buch von *De rerum natura* an, in dem Lukrez eine sensualistische Theorie der Liebe nicht einfach entwickle, sondern vorführe:

Au lieu de dessiner, comme un psychologue pur, seulement la ligne extérieure et la formule abstraite de ces faits qui sont les sensations, il [Lucrèce] évoque ces sensations elles-mêmes, il les éprouve, il les traduit avec leur saveur entière. C'est bien la doctrine de ses maîtres qu'il expose, mais il a laissé s'accomplir en lui un travail de poésie, une résurrection intégrale de l'élément vivant sur lequel ils ont spéculé. Dans l'espèce, les idées sur lesquelles il a exécuté cet effort sont inexactes; mais qui ne comprend qu'un tel travail peut aussi bien s'attaquer aux vérités démontrées de la science actuelle?⁴⁴

Eben nach dieser Methode habe auch Leconte de Lisle die meisten seiner Gedichte geschrieben, fährt Bourget wörtlich fort und fügt an: „Des yeux de poète ouverts

42 Zu Taine, seiner Rolle und seiner komplexen Ästhetik zwischen naturwissenschaftlich-physiologischer Psychologie und historischer Literaturkritik vgl. überblicksartig Cabanès/Larroux, *Critique et théorie littéraire*, S. 113–117 und Nordmann, *La Critique littéraire française*, S. 94–107 sowie detailliert Pascale Seys, „Le naturalisme esthétique de Taine: entre positivisme et idéalisme“, in: *Dialogue*, 40/2001, 2, S. 311–342, Ulrich Schulz-Buschhaus, „Hippolyte Taine als Literaturwissenschaftler oder die Hermeneutik der Alterität“, in: *Sprachkunst*, 31/2000, S. 85–103 und Marie Guthmüller, „Hippolyte Taine als Initiator der ‚critique scientifique‘ und der ‚psychologie expérimentale‘“, in: dies./Wolfgang Klein (Hrsg.), *Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen*, Tübingen 2006, S. 169–192.

43 Der Mensch, so Taine, verfüge über zwei Erkenntniswege: „la première [voie], qui est la science, par laquelle, dégageant ces causes et ces lois fondamentales, il les exprime en formules exactes et en termes abstraits; la seconde, qui est l'art, par laquelle il manifeste ces causes et ces lois fondamentales [...] d'une manière sensible, en s'adressant, non seulement à la raison, mais au cœur et aux sens de l'homme le plus ordinaire“ (Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Bd. 1, Paris 1909 [1. Aufl. 1865], S. 48). Eben diese Stelle Taines zitiert *in extenso* auch Ferdinand Brunetière in seiner *Évolution de la poésie lyrique*, um Leconte de Lisle's Vorstellungen von einer „alliance de la science et de la poésie“ zu erläutern (vgl. Ferdinand Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, Bd. 2, Paris 1922 [1. Aufl. 1894], S. 176).

44 Bourget, „M. Leconte de Lisle“, S. 96.

sur des hypothèses de science – c'est presque la genèse entière des *Poèmes antiques* et des *Poèmes barbares*“.⁴⁵

Das Wissenschaftliche an diesen Gedichten ist also wiederum die Dokumentation, die Beglaubigung ihrer Gegenstände – die dann jedoch in einem evokatorischem „travail de poésie“ vertextet werden: die Imagination bewirkt die Evokation. Das bedeutet daher auch, dass solche Dichtung nicht mit Lehrdichtung identisch ist, ganz im Gegenteil. Dichtung legt nicht dar, führt nicht diskursiv aus, sondern zeigt und macht anschaulich: Bourget insistiert ja auf der ‚Evokation‘ der wissenschaftlich verbürgten Gegenstände, was von ihrer Erklärung streng zu unterscheiden ist – das eine ist in seinem Sinne ein diskursives, das andere ein ästhetisches Verfahren.

Bourget will Dichtung indes auch weiterhin als Gefühlsausdruck bzw. Vertextung von Gefühlen verstehen. Doch konzipiert er sie anders als etwa Lanson. Es sind keine camouflierten und insofern indirekten Gefühle. Vielmehr handelt es sich um einerseits anverwandelte, andererseits induzierte Gefühle. Durch die Art der Vertextung werden sie erst zu solchen. Bourget lässt Leconte de Lisle die romantische Poetik eines Lamartine oder Musset umkehren: Steht dort das Gefühl bzw. Erleben programmatisch am Anfang der Genese eines Textes, ist nun das Gefühl der Effekt des Textes.

Durch die Kraft der Evokation, durch die *Enargeia* der Formulierung, werden die dokumentierten Gegebenheiten wieder zu einem wahren Erleben des Dichters. So schreibt Bourget über Leconte de Lisles mythologische Gedichte:

[...] il ne se contente pas de penser que ces dogmes ont été vrais; il les sent vrais, parce qu'il recrée en lui les états des sens et du cœur qui nécessiterent ces éclosions de la foi religieuse [...].⁴⁶

Insofern ließe sich in dieser quasi experimentellen Herstellung von Gefühlszuständen eine weitere Analogie zu einem wissenschaftlichen Verfahren ausmachen, doch diesen Gedanken verfolgt Bourget nicht.

Er klingt allenfalls in dem letzten Text an, dem Bourget die Überschrift „Science et Poésie“ gegeben hat. In dieser Rezension von Heredias *Trophées* – jenem Band, dessen Gedichte vor allem historische und mythologische Sujets sowie Artefakte auf enzyklopädische Weise vertexten – betont Bourget zunächst erneut die dokumentarische Verankerung der Textgegenstände in Wissenschaft;

45 Ebd.

46 Ebd., S. 97.

Bourget spricht explizit von der „recherche documentaire“.⁴⁷ Hinter Heredias Sonetten stecke wie bei Leconte de Lisle eine Methode und Kunstdoktrin: nämlich die, „à réconcilier la science et la poésie en n’arrivant à la seconde qu’à travers la première“.⁴⁸ Das Wissen der einzelnen Disziplinen, die der Dichter kennen muss, wird benannt: „Veut-il s’occuper des siècles passés, cet artiste moderne doit le faire en archéologue ou en philologue, des pays lointains, en naturaliste et en géologue“.⁴⁹

Für den modernen, gelehrten Dichter bestehe die künstlerische Schwierigkeit dann vor allem im „passage de la recherche documentaire à l’esthétique“, im Übergang vom wissenschaftlichen Material zu seiner ästhetischen Gestaltung – vom unpersönlichen Charakter dieses Wissens zur künstlerischen Individualität. Daher komme den Kunstmitteln, dem Stil in der zeitgenössischen Literatur besondere Aufmerksamkeit zu: „Ils ont cru résoudre le problème en poussant les qualités d’exécution jusqu’au dernier raffinement“.⁵⁰

Dann führt Bourget nun ebenfalls den Begriff der Objektivität in seine Überlegungen ein. Einerseits versteht er Objektivität als Objekthaftigkeit, Konkretheit, Dinghaftigkeit, die den Gedichten Leconte de Lisles und Heredias zukommen soll dadurch, dass ihre Texte möglichst wenig an ihre Person geknüpft sind. Anders als ich es an den Textpraktiken der Parnassiens herausgestellt habe,⁵¹ setzt Bourget dieser Objekthaftigkeit zusätzlich eine organizistische Metaphorik auf:

[...] l’œuvre, une fois composée, doit exister, en effet, comme un *objet* indépendant de celui qui l’a composée. Elle doit vivre par elle-même, d’une vie propre, d’une vie étrangère à la destinée personnelle de celui qui l’a créée.⁵²

Er versteht den Begriff aber auch in seiner gängigeren Bedeutung, nämlich der Unabhängigkeit von einem Individuum, der Allgemeingültigkeit. In diesem Sinne bescheinigt er Heredia eine Objektivität der Gefühlsdarstellung: Heredia gelinge es, Gefühle zu evozieren, als ob sie situationsbedingt tatsächlich empfunden würden. Anders als in der Passage über Leconte de Lisle denkt er sie aber nicht mehr primär als gleichsam seherische Gefühle des Autors, sondern nun dezidiert

⁴⁷ Paul Bourget, „Appendice L: Science et poésie: A propos des *Trophées*“ [1893], in: ders., *Essais de psychologie contemporaine*, Bd. 2, Paris 1920, S. 122–133, hier S. 131.

⁴⁸ Ebd., S. 125.

⁴⁹ Ebd., S. 130.

⁵⁰ Ebd., S. 131.

⁵¹ Vgl. Kapitel 3.4.2.

⁵² Ebd., S. 126.

wirkungsästhetisch als solche des Lesers. Der Autor wird zu einem Ingenieur der Stimmungen:

Un bon exemple de cette objectivité dans la peinture de la passion nous est donné par M. de Hérédia, lorsqu'il nous représente Antoine penché sur Cléopâtre et pressentant la défaite. Le poète a voulu que la vision de ce groupe suffise, et sans une phrase qui trahît le commentateur, à vous remuer du même frisson que si vous aviez *réellement* assisté à cette scène.⁵³

Entscheidend ist der eingeschobene Satz: ‚ohne dass ein Satz den Kommentator verriete‘. Das Ich ist hier nicht nur als erlebendes, sondern sogar als erzählendes getilgt, womit hier in der Lyrik ähnliche Verfahren wie in der Narrativik eines Flaubert vorliegen, der denn auch von Bourget beschworen wird.⁵⁴ Allerdings hält Bourget eine solche unpersönliche Perspektive und solchermaßen objektivierter Kunst nicht für durchhaltbar: „cet effacement total de la personne devant la nature n'est pas plus possible que cette fusion absolue de l'Art et de la Science“.⁵⁵ Die Persönlichkeit des Autors zeige, ja verrate sich immer noch durch die Art der Szenen und Objekte, die er präsentiere.⁵⁶ Zuvor hatte Bourget daher ja auch betont, der Wille zur Objektivität gehe mit einem besonderen Willen zum Stil, einer Betonung der Kunstmittel, einher, um die ‚Unpersönlichkeit‘ des Materials durch die Individualität der Gestaltung aufzuwiegen. Dass er diese gewissermaßen stilistisch individualisierte Unpersönlichkeit nun als Problem präsentiert, als ‚Spaltung‘ zwischen „art“ und „science“, hängt wohl damit zusammen, dass er mit Taine Kunst als Erkenntnisweise denkt und in dessen Extrapolation die ‚Wissenschaftlichkeit‘ von Dichtung weniger als inszenierte, sondern als tatsächliche begreift.

Wenn Bourget damit auf einer Aporie endet, hat er dennoch einen weiten Weg zurückgelegt: von der Reflexion über die Gegensätzlichkeit von Dichtung und Wissenschaft, die der Lyrik entweder ein Verschwinden vorhersagte oder eine bloß kompensatorische Rolle zusprach, über die Fundierung von Lyrik in wissenschaftlich beglaubigtem Material bis zu einer fast völligen Verschmelzung von Kunst und Wissenschaft in der quasi experimentellen Induktion von Gefühlszu-

53 Ebd.

54 Ebd., S. 131. Bourget führt an Prosaautoren neben Flaubert noch Mérimée und Turgenjew auf, zwischen denen er dann Leconte de Lisle nennt – als einzigen Vertreter der Lyrik. – Das „principe objectif“ hat für Bourget damit zwei Richtungen: „du plus extrême réalisme et de la plus étrange, de la plus exotique beauté“.

55 Ebd., S. 132.

56 „Par-dessous le poète tout en images que voudrait être l'auteur des *Trophées*, on devine l'homme qu'il est, rien qu'au caractère des visions où il se complaît“ (ebd.).

ständen. Bourget, scheint es, hat sich selbst vom Überleben einer solcherart modernen Dichtung überzeugt.

6.3 Maurice Barrès oder Elemente einer atheistischen Dichtung

Im Jahre 1885, lange bevor Maurice Barrès zum nationalistischen Barden von „la terre et les morts“ wurde, selbst noch einige Jahre, bevor er mit seiner Romantrilogie *Le Culte du moi* (1888–1891) zum „prince de la jeunesse“ aufstieg, hat er sich, als sehr junger Autor, in der von ihm selbst kreierten Zeitschrift *Les Taches d'encre* mit jenem parnassischen Lyriker auseinandergesetzt, der dem Ich alles andere als einen ‚Kult‘ gewidmet hat: Leconte de Lisle. Barrès spricht Leconte de Lisles Dichtung eine herausragende Modernität und Originalität zu, weil sie eine neue Art des Fühlens geschaffen habe – dadurch, dass sie sich in Wissenschaft fundiere.

Die Faszination Barrès' durch Leconte de Lisle ist durchaus dauerhaft: Als 1898 im Jardin du Luxembourg eine Statue des Dichters eingeweiht wird, hält Barrès, nunmehr einer der hellsten Sterne am Himmel der Pariser Literaturszene, die Rede zur Einweihung. Darin hebt er zum einen Leconte de Lisles Frontstellung gegen die naturalistischen Romane und ihre Autoren hervor, „ces romanciers encombrés et vulgaires, alors favoris du public“.⁵⁷ Zum anderen betont er auch hier den wissenschaftlichen Geist, der Leconte de Lisles Gedichte grundiere und seine Inspiration materiell unterfüttere – Leconte de Lisle sei es gelungen, „d'appuyer la poésie sur quelque chose de réel“.⁵⁸ Diesen Zug erhebt Barrès schließlich zu einem Definiens des Parnasse. Leconte de Lisle als sein Haupt und Vorreiter – „il créait une manière“ – habe eine Generation von Dichtern gelehrt „à transformer en matière poétique les découvertes de l'archéologie et de la philologie“.⁵⁹

Diese Gedanken prägen auch Barrès' frühen Essay „Psychologie contemporaine – Le sentiment en littérature – *Une nouvelle nuance de sentir* (M. Leconte de Lisle, M. Sully Prudhomme)“ von 1885. Was die Rede später epigrammatisch kondensiert, hat der Essay ausformuliert, und er behandelt darüber hinaus eine Reihe weiterer Punkte. Leconte de Lisle wird Barrès in seinem Essay zum Be-

⁵⁷ Maurice Barrès, „Leconte de Lisle. Discours prononcé pour l'inauguration de la statue de Leconte de Lisle au Luxembourg, le 10 juillet 1898“, in: *Amori et dolori sacrum*, in: ders., *Romans et voyages*, Bd. 2, Vital Rambaud (Hrsg.), Paris 1994, S. 95–98, hier S. 96.

⁵⁸ Ebd., S. 98.

⁵⁹ Ebd.

gründer einer „poésie athée et scientifique“.⁶⁰ Worin sieht Barrès nun deren Elemente, und woran macht er diese Charakteristik fest?

Bevor ich diese Fragen beantworte, ist auf den Titel des Essays zurückzukommen: Er verdeutlicht Barrès' Zielrichtung in seinem Text. Es geht ihm darum, den Effekt zu benennen, den die ‚neuartige‘ Lyrik hat: Sie schafft eine „nouvelle nuance de sentir“, eine neue Empfindungs- und Wahrnehmungsweise. Gefühl und Lyrik bleiben also auch für Barrès verbunden, aber in einem ganz anderen Sinne als in der Romantik: nicht als individueller Gefühls- und Erlebnisausdruck; vielmehr, so Barrès, intellektualisiere Leconte de Lisle das Gefühl. Das mache seine Modernität aus: „A un poète de cette heure seule il appartenait de témoigner l'empiétement incessant de l'intelligence sur la sensibilité“; „aujourd'hui, sa sympathie s'est faite intellectuelle. Elle généralise“.⁶¹ Diese Charakterisierung gipfelt in dem Lob: „Et les *Poèmes antiques, barbares et tragiques*, en termes magnifiques et variés, glorifient l'intelligence“.⁶²

Leconte de Lisle ist für Barrès gar der Anführer einer „groupe d'esprits réfléchis“, die sich gegen die Romantik wendet, „contre le lyrisme et le spiritualisme romantique“.⁶³ In dieser Gruppe marschieren neben ihm noch Taine und Flaubert, die mithin eine Trias der Gattungen repräsentieren – Roman, Lyrik, Kritik –, Gattungen, die Barrès ansonsten getrennt hält, wenn er zwischen einer dominanten Vorgehensweise bei den Romanciers und einer bei den Lyrikern unterscheidet: zwischen dem Dokumentarismus in der Prosa einerseits und dem Ziehen der metaphysischen Konsequenzen aus dem wissenschaftlichen Weltbild in der Lyrik andererseits. Gerade in der Anverwandlung eines bestimmten Blicks, einer bestimmten Wahrnehmungsweise sieht Barrès ein Spezifikum des lyrischen Wissenschaftsbezugs, wenn er in einer entspiritualisierten Metaphorik des Lufthauchs andeutet, die Lyrik solle sich von der Wissenschaft weniger ‚inspirieren‘ als zum Schwingen bringen lassen:

[...] tandis que nos meilleurs romanciers visent à amasser le plus de connaissances positives, des documents, – d'autres enfin, sans système préconçu, se contentent de vibrer au souffle de la science, en sorte qu'ils créent *une nouvelle manière de sentir*.

⁶⁰ Maurice Barrès, „Psychologie contemporaine – Le sentiment en littérature – *Une nouvelle nuance de sentir* (M. Leconte de Lisle, M. Sully Prudhomme)“ [*Les Taches d'encre*, Januar 1885], in: ders., *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Philippe Barrès (Hrsg.), Bd. 1, Paris 1965, S. 449–463, hier S. 462.

⁶¹ Ebd., S. 458.

⁶² Ebd., S. 459.

⁶³ Ebd., S. 452.

C'est ce sentiment moderne né des plus récentes hypothèses sur l'homme et l'univers que nous allons essayer de fixer d'après l'œuvre et l'influence d'un poète que des esprits éminents, plus nombreux chaque jour, saluent pour leur maître [sic].⁶⁴

Dieser Meister-Dichter ist kein anderer als Leconte de Lisle, dessen diskursive Leitfunktion erneut unterstrichen wird. Ihm ist im Titel des Essays ja noch Sully Prudhomme beigegeben, gewissermaßen um diesem Leitstern auch einen geleiteten Planeten beizugeben, doch bleibt es im wesentlichen dabei: Am Anfang seines Essays betont Barrès, dass der „effort initial“⁶⁵ Sully Prudhommes in dieselbe Richtung wie Leconte de Lisles Dichtungen weise – um dann jedoch nur einmal, bloß *en passant* noch auf ihn einzugehen. Interessanterweise scheint Barrès damit die frühe Dichtung Sully Prudhommes höher zu schätzen als die späteren Lehrgedichte: Nicht die weitgespannten, explizit didaktischen Konstruktionen von *La Justice* (1878), sondern zum Beispiel die Gedichte aus *Les Épreuves* (1866), die Wissenschaft in kürzeren, emblematischen Szenen reflektiert hatten.⁶⁶ Implizit wird so deutlich, dass Barrès auf alles andere als didaktische Dichtung zielt.

Doch so wie er Sully Prudhomme im Laufe seines Textes zu vergessen scheint, hat Barrès auch Schwierigkeiten, jenes beschworene „sentiment moderne“ tatsächlich ‚festzunageln‘, „fixer“, wie er selber sagt. Er bemüht gar das ‚je ne sais quoi‘ der Ineffabilität oder paradox anmutende Formulierungen, wenn er diese neue Empfindungsweise in den ‚besten‘ Gedichten Leconte de Lisles ausmacht (ebenso wie in den besten Texten Flauberts – Barrès nennt die beiden immer wieder in einem Atemzug):

Mais ce qui place dans notre admiration les *Poèmes bouddhiques* de Leconte de Lisle et la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert plus haut que les *Poèmes helléniques* et que *Salammbô*, c'est qu'en plus de la vie matérielle, de la grossière et admirable plastique, je ne sais quel souffle les traverse, toute une âme, une manière de sentir nouvelle qui passe l'érudition pour atteindre à l'émotion de la science.⁶⁷

Diese Gedichte lassen die Gelehrsamkeit hinter sich, übersteigen den Dokumentarismus, um zu einer „émotion de la science“ vorzustoßen. Worin besteht dieses Gefühl? Vor allem in der Entzauberung, der Sinnentleerung, im „désenchantement moderne“,⁶⁸ wie Barrès mit einem Ausdruck schreibt, den er im Zusam-

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd., S. 449.

⁶⁶ Vgl. dazu Kapitel 7.5.

⁶⁷ Barrès, „Psychologie contemporaine“, S. 456.

⁶⁸ Ebd.

menhang mit den ‚buddhistischen‘ Gedichten und ihrem nihilistischen Tenor des ‚Alles ist eitel‘ verwendet, der sich aber für seine Darstellung generalisieren lässt. Denn jene Sinnentleerung wird insbesondere befördert durch die Beseitigung der christlichen Axiome, allen voran der Sonderstellung des Menschen in der Welt, wie sie zeitgenössisch die Darwin’sche Evolutionstheorie vornimmt. Die „hypothèse darwiniste qui voit dans toutes les formes de la vie les divers moments d’une même substance“ sieht Barrès denn auch in Leconte de Lisle’s Tiergedichten umgesetzt.⁶⁹ Für Barrès werden „athée“ und „scientifique“ geradezu Synonyme – was nicht untypisch für die Zeit ist⁷⁰ –, insbesondere da er Leconte de Lisle in einem seit Baudelaire gängig gewordenen Vergleich mit Ernest Renans relativistischer Religionsgeschichte in Verbindung bringt.⁷¹

Die Sinnentleerung, so Barrès, hat eine Aufwertung des Ästhetischen zur Folge: „Pour le poète athée, ainsi que pour la science contemporaine, la beauté du corps et la noblesse des conceptions deviennent le seul critérium, la loi, le sens moral“.⁷² Und so wächst dem modernen Dichter gar eine Funktion an der Seite der Wissenschaften zu, deren ‚nihilistisches‘ Weltbild – nicht, wie in Bourgets Dialog, zu kompensieren, sondern – zu rechtfertigen:

Le poète amoureux des belles formes vient aider au penseur qui sait inutile toute indignation contre les luttes nécessaires de l’existence [...] telle est la puissance du grand art qu’il parvient comme la science à chauffer les partis pris et à ne plus voir que le beau.⁷³

Diese Dichtung lässt also die moralischen Vorurteile ‚wegschmelzen‘ in derselben Weise, wie die Wissenschaft ‚objektiv‘ ist – sogar die Vorurteile, die dem Dichter als Person selbst eigen sind: Diese wissenschaftlich inspirierte Kunst objektiviert sich sozusagen selbst. Barrès hebt im übrigen auf die Unpersönlich-

69 Ebd., S. 452. Er sieht „l’humanité balbutiante dans l’âme rudimentaire des animaux“ (ebd., S. 458), womit er wohl auf Leconte de Lisle’s häufig träumende Tiere anspielt.

70 Insbesondere in Frankreich ist das Spannungsfeld von wissenschaftlichem Wissen und religiösem Glauben bekanntlich noch durch einen politischen Antiklerikalismus verstärkt, der die institutionelle Realisationsformen jenes Glaubens ins Visier nimmt (vgl. Jacqueline Lalouette, *La République anticléricale. XIX^e–XX^e siècles*, Paris 2002, v. a. S. 225–299). Für den Antiklerikalismus Leconte de Lisle’s hat sich zuletzt Caroline De Mulder interessiert (vgl. De Mulder, *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, v. a. S. 259–357).

71 Vgl. Barrès, „Psychologie contemporaine“, S. 452. Vgl. Charles Baudelaire, „Leconte de Lisle“ [1861], in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, Claude Pichois (Hrsg.), Paris 1976, S. 175–179, hier S. 177. Vgl. auch Kapitel 4.2.3.

72 Barrès, „Psychologie contemporaine“, S. 459.

73 Ebd., S. 459–460.

keit der Dichtung Leconte de Lisle ab, die er mit einem Zitat aus Flauberts Korrespondenz beschreibt – „le grand art est scientifique et impersonnel“.⁷⁴

Barrès benutzt das Adjektiv „scientifique“ aber auch in einem breiteren Sinne, etwa von ‚kritischer Präzision‘, wenn er die „méthodes quasi-scientifiques“ beschwört, mit denen Leconte de Lisle und seine Mitstreiter die romantische Ästhetik ersetzt hätten: „des esprits critiques succèdent aux fantaisistes [romantiques] qu'on sait“.⁷⁵

Um zusammenzufassen: Woran macht Barrès also den Charakter atheistischer Wissenschaftlichkeit an Leconte de Lisle's Dichtung fest? Auch wenn er keine Gedichte wirklich interpretiert, nennt er doch einige Texte, neben den Titeln der drei Sammlungen *Poèmes antiques*, *barbares* und *tragiques*, und zitiert aus ihnen: so u. a. *Quaïn*, *Baghavat*, *Les Hurleurs*, *Sacra fames*, *La Fontaine aux lianes*. Sie erscheinen ihm ‚wissenschaftlich‘ letztlich aus inhaltlichen Gründen, aufgrund des Stoffes, den sie ausbreiten, der wissenschaftlich vermittelt sei – über die Altertumswissenschaften oder die Biologie. In einem zweiten Schritt verweisen sie auf darunterliegende Philosopheme, die im Konflikt mit dem Christentum stehen. Doch auch auf einer eher formalen Darstellungsebene gibt es bei Barrès wissenschaftsanaloge oder -affine Elemente, die indessen nicht alle gleich trennscharf sind: die kritische Reflektiertheit, die Unpersönlichkeit des Ausdrucks, die Intellektualisierung des Gefühls.

Im übrigen scheint für Barrès ein zeitgenössischer Schriftsteller kaum um ein produktives Verhältnis zur Wissenschaft herumzukommen: „elle seule subsiste, ayant envahi le domaine entier de la pensée“⁷⁶ – nur die „science“ bleibe bestehen, ruft Barrès aus, nach dem Bankrott anderer Sinnsysteme, auch des christlich-romantischen. Ob und wenn ja was diese Verallgemeinerung für seine Bestimmung von Leconte de Lisle's Dichtung bedeutet, scheint Barrès indessen nicht zu reflektieren. Und er fügt ein weiteres Spannungsmoment in seinen Text: Einerseits unternimmt er große Mühe, die wissenschaftliche Fundierung der Dichtung Leconte de Lisle's herauszuarbeiten; andererseits schreibt er, der tatsächliche wissenschaftliche Gehalt der Dichtungen sei unwichtig: „Ce que valent pour les Burnouf [nach Eugène Bournouf, dem Indologen] ces admirables poèmes bouddhiques, je ne sais ni me soucie“.⁷⁷ – Wenn ein Orientalist also wissenschaftliche Ungenauigkeiten daran feststellen sollte, gehe er am Kern der Gedichte vorbei. Barrès geht es also letztlich um die Sinneffekte einer Lyrik, die sich als wissenschaftlich inszeniert – gleich, ob sie sich auch wissenschaftlich be-

⁷⁴ Ebd., S. 452.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd., S. 451.

⁷⁷ Ebd., S. 456.

glaubigen lässt. Dieser Inszenierungscharakter ist ein Punkt, der sonst in der Diskussion, etwa bei Bourget oder bei Brunetière, wie sich gleich zeigen wird, nicht wirklich vorkommt: dort wird den Gedichten in der Regel wissenschaftliche Wahrheit zugeschrieben. Hat die „émotion de la science“, auf die Barrès abzielt, also gar nicht viel mit der „science“ zu tun?

6.4 Ferdinand Brunetière oder „La grande révolution scientifique du siècle“

Wie für Bourget ist die Frage der unpersönlichen Perspektive auch in der Interpretation der Parnassiens durch Ferdinand Brunetière zentral, jenen ‚Literaturpapst‘ des ausgehenden 19. Jahrhunderts, dessen Aussagen und Wertungen in Frankreich lange „ebensolchen kanonischen Rang beanspruchen konnten wie später die eines Benedetto Croce in Italien“.⁷⁸ Mit der Frage des Verhältnisses der Parnasse-Dichtung zur Wissenschaft hat sich Brunetière vor allem in drei Texten auseinandergesetzt: einem Essay, in dem er die Parnasse-Dichtung als solche zu bestimmen versucht – er findet seinen Anlass in der Publikation von Mendès’ vielfach anekdotischer *Légende du Parnasse contemporain* im Jahre 1884 –, dann in seiner Vorlesungsreihe *L’évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle* von 1893, 1894 erstmals erschienen, und schließlich in einem Aufsatz über Leconte de Lisle, der, 1894 kurz nach dessen Tod geschrieben, den Charakter eines Nachrufs annimmt.

⁷⁸ Sebastian Neumeister, „Zwischen Hugo und Mallarmé. Die lyrischen Gattungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts“, in: *Die französische Lyrik*, Dieter Janik (Hrsg.), Darmstadt 1987, S. 381–407, hier S. 381. Zu Brunetière vgl. auch Dirk Hoeges, *Literatur und Evolution. Studien zur französischen Literaturkritik im 19. Jahrhundert*, Heidelberg 1980, S. 67–93, Wolfzettel, *Einführung in die französische Literaturgeschichte*, v. a. S. 199–208, Nordmann, *La Critique littéraire française*, v. a. S. 112–120 und Cabanès/Larroux, *Critique et théorie littéraire*, v. a. S. 153–156 sowie zu Brunetière als politischer und kulturpolitischer Figur Antoine Compagnon, *Connaissez-vous Brunetière? Enquête sur un antidreyfusard et ses amis*, Paris 1997. In diesen Untersuchungen spielt Brunetières Auseinandersetzung mit der Lyrik, insbesondere der Lyrik der Parnassiens, wenn überhaupt nur eine randständige Rolle. Stattdessen fokussieren die Autoren häufig die methodischen Fragen von Brunetières Übertragung der Evolutionstheorie auf die Gattungstheorie. Zur Kritik Brunetières vgl. etwa Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973, S. 58–62. Ganz auf die Kritik dieser Übertragung ist die Darstellung bei Jean-Marie Schaeffer konzentriert, auch wenn Schaeffer jenseits des ‚evolutionistischen‘ Programms die Scharfsichtigkeit Brunetières betont und schließt, Brunetière „demeure un grand critique“ (Jean-Marie Schaeffer, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?*, Paris 1989, S. 47–63, Zitat S. 59).

Keine Rolle spielt für Brunetière mehr die Frage des Gefühlsausdrucks des Individuums, wie er vor allem in *L'évolution de la poésie lyrique* deutlich macht: Die ‚Evolution‘ einer „poésie purement lyrique et subjective“ zu einer „[poésie] objective et impersonnelle“ zu zeigen, ist ihm dort das explizite Ziel seiner Ausführungen.⁷⁹ Der individuelle Gefühlsausdruck sei vor allem von Gautier aus der Lyrik getilgt worden, Gautier, von dem Brunetière mit sarkastischer Formulierung schreibt: „il a contribué [...] à débarrasser la poésie de la fatigante obsession du Moi“.⁸⁰

Insofern hält Brunetière seine Interpretation der Parnassiens von romantischen Residuen weitgehend frei. Das Absehen der Parnassiens vom Ich habe nun das Hauptaugenmerk auf den Stil, auf die Vertextungsweise gelenkt, schreibt Brunetière mit einer besonders pointierten Formulierung in seinem Essay von 1884:

[...] si la poésie lyrique se propose d'être quelque chose de plus, ou seulement d'autre que l'expression spontanée d'une émotion personnelle, c'est-à-dire si les choses y reprennent la place dont le moi superbe du poète les avait un temps dépossédées, il est inévitable qu'elle soit conduite à chercher la rénovation de son fond dans les raffinements de la forme.⁸¹

Auf diese Weise kann er auch eine Korrelation zwischen der immer wieder konstatierten formalen Vollkommenheit und der entsubjektivierenden Abgrenzung vom romantischen Paradigma herstellen. In einem zweiten Schritt korreliert er die formale Vollkommenheit mit einem Wahrheitsanspruch für die Vertextungsgegenstände, den Brunetière bei den Parnassiens ausmacht. Dabei kommt er zu einer Einschätzung, welche diejenige Bourgets genau umkehrt: Dort war die Tatsache, dass das wissenschaftliche Material jedermann zugänglich ist, die Ursache dafür, dass die künstlerische Individualität über die Steigerung der Kunstmittel affirmiert wurde. Hier behauptet Brunetière in einem kühnen Sprung: Die Exaktheit der Form fordere die Exaktheit der Gehalte.

Rien qu'en se proposant, en effet, de remettre en honneur ce ‚respect religieux et de la langue et du rythme‘, [...] ils s'étaient, par cela seul, rendus plus exigeants sur l'exactitude et la vérité des choses. [...] cet art même ne pouvait trouver son support que dans une information plus vaste, une érudition plus précise, des connaissances plus étendues.⁸²

⁷⁹ Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique*, S. 280.

⁸⁰ Ebd., S. 70.

⁸¹ Ferdinand Brunetière, „Le Parnasse contemporain“ [1884], in: ders., *Histoire et Littérature*, Bd. 2, Paris 1896 (1. Aufl. 1885), S. 207–233, hier S. 212.

⁸² Ebd., S. 224.

Doch sieht er in einem solchen Streben nach dokumentierter Inhaltswahrheit nicht allein ein Spezifikum der parnassischen Lyrik. Vielmehr macht er darin eine generelle Entwicklung der modernen Kunst aus: „Tous les arts en sont là de nos jours“.⁸³ Zum Beweis zitiert er aus einer Rede Eugène Guillaumes, eines Bildhauers, der u. a. Skulpturen für die Fassade der Opéra Garnier und des Louvre geschaffen hat. Guillaume hat diese Rede als Präsident der Akademie der schönen Künste gehalten⁸⁴ – es handelt sich bei ihm also um einen offiziellen, ‚konsekrierten‘ Künstler, der von einer institutionellen Warte aus spricht. Das weist seine Aussage als durchaus repräsentativ aus. Sie macht Brunetières Sprung von Formstrenge zu Inhaltswahrheit auch noch einmal plausibler, indem sie beide Seiten als Charakteristikum einer modernen, da in ihren Mitteln bewusst reflektierten Kunst wertet. Brunetière zitiert einen langen Passus und kursiviert zuletzt den Satz, der ihm jenes Streben nach Inhaltswahrheit nahelegt:

La conscience est devenue désormais une condition nécessaire à la réalisation de la beauté... L'idée que ce mot implique a longtemps été dépourvue de valeur dans le domaine de l'art. [...] Mais la connaissance approfondie de la nature et de l'histoire a donné de nos jours au mot de conscience une haute signification. *En l'employant aujourd'hui, on parle du devoir rigoureux qui incombe à l'artiste de s'appropriier tout ce qu'une science certaine met au service de son sujet [...]*.⁸⁵

Mit Guillaume konstatiert Brunetière also ein Charakteristikum moderner Kunst, welches ich an anderer Stelle als eine ‚Pflicht zur Dokumentation‘ bezeichnet habe.⁸⁶ Wenn Guillaume explizit die Wissenschaft als Instanz der Beglaubigung anführt, lässt Brunetière in diesem Essay die Frage nach jener Instanz noch offener und sieht die Parnassiens ‚Wahrheit‘ gleichermaßen „dans la science même, dans la vie, dans la nature“⁸⁷ suchen, kurzum allen Quellen, die dazu beitragen können, „pour serrer la réalité de plus près“.⁸⁸ Brunetière sieht in der Parnasse-Lyrik eine Hinwendung zur Außen- und Dingwelt, die er – durchaus nicht unproblematisch – abbildend-mimetisch fasst. Lanson wird diesen Punkt später in seine Darstellung aufnehmen.

83 Ebd., S. 223.

84 Vgl. Yann Mortelette (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 183.

85 Brunetière, „Le Parnasse contemporain“, S. 223.

86 Vgl. Henning Hufnagel, „*Positivismes esthétique*. Lyrik und Wissenschaft bei den Parnassiens: Vier Fallstudien“, in: ders./Olav Krämer (Hrsg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015, S. 123–151, hier S. 124–126.

87 Brunetière, „Le Parnasse contemporain“, S. 225.

88 Ebd., S. 209.

Anders als im Essay rückt in der groß und ambitioniert angelegten Vorlesungsreihe *L'évolution de la poésie lyrique* die Wissenschaft zur alleinigen Beglaubigungsinstanz auf. Brunetière entwickelt sie anhand Leconte de Lisle und führt sie dann bekräftigend bei seiner Diskussion anderer Parnassiens, insbesondere Heredias und Sully Prudhommes, ins Feld.⁸⁹ Brunetière sieht bei Leconte de Lisle die „question des rapports de la science ou de la poésie“, die er als „question difficile entre toutes“⁹⁰ bezeichnet, originell gelöst: Leconte de Lisle liefere nicht die diskursive Darlegung wissenschaftlicher Erkenntnisse in Versform in der Art der Lehrdichtung, wie sie etwa zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch gepflegt worden sei. Vielmehr bestehe die Verbindung von Dichtung und Wissenschaft bei ihm in der „exactitude de la couleur locale“.⁹¹ Ganz im Sinne der in seinem Essay formulierten ‚Pflicht zur Dokumentation‘ schöpfe Leconte de Lisle die Details seiner Dichtungen aus wissenschaftlichen Quellen – „le poète s'est doublé d'un orientaliste, d'un archéologue et d'un historien“,⁹² ruft Brunetière aus.

Für Brunetière kommt – ähnlich wie für Bourget – zur Dokumentation in Leconte de Lisle Gedichten dann die Evokation hinzu. Leconte de Lisle stelle nämlich auf der Grundlage jenes Wissens verdichtete historische Typen dar: „dans une seule pièce, tout un ‚raccourci‘ d'histoire“.⁹³ Doch auch das ist ihm ein wissenschaftlich beglaubigtes Verfahren, insofern nämlich Ernest Renan in seiner ‚summa philosophica‘ *L'avenir de la science* die Bestimmung von Typen zum Gegenstand des Historikers macht. Dort schreibt Renan:

Voilà l'humanité: chaque nation, chaque forme intellectuelle, religieuse, morale, laisse après elle un court résumé, qui en est comme l'extrait et la quintessence et qui se réduit souvent à un seul mot. Ce type abrégé et expressif demeure pour représenter les millions d'hommes à jamais obscurs qui ont vécu et sont morts pour se grouper sous ce signe.⁹⁴

89 Vgl. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique*, S. 200–201, S. 202, S. 206, v.a. aber S. 200: „tous les Parnassiens, autant qu'artistes, sont ‚naturalistes‘“ (zu den Termini ‚naturaliste‘ und ‚naturalisme‘ bei Brunetière sowie ihrer Funktion zur Bezeichnung einer wissenschaftsfundierten Literatur vgl. weiter unten).

90 Ebd., S. 163.

91 Diese griffige Formulierung wählt Brunetière im Inhaltsverzeichnis seines Buches (ebd., S. 300); sie ist einer Formulierung Ernest Renans aus *L'avenir de la science* (1890) nachgebildet (vgl. Kapitel 4.2.3). Auf Renan bezieht sich Brunetière auch noch weiter und explizit, vgl. dazu gleich im Anschluss.

92 Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique*, S. 166.

93 Ebd., S. 167.

94 Ernest Renan, *L'avenir de la science. Pensées de 1848*, Paris 1890 (1. Aufl.), S. 219. Brunetière zitiert frei, mit Modifikationen und Abkürzungen, doch nicht sinntstellend (vgl. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique*, S. 165).

Renan erklärt die historisch arbeitenden Wissenschaften wie etwa die Philologie explizit zu einer „science“.⁹⁵ Brunetière hierarchisiert zwar „science“ und „érudition“, insofern er letztere der ersteren unterordnet; er lässt die Frage, worum es sich in Leconte de Lisle's Falle handelt, zunächst nonchalant offen: „si ce n'est pas l'alliance de la science et de la poésie, c'est au moins déjà, vous le voyez, celle de la poésie et de l'érudition“.⁹⁶ Doch dann lenkt er den Blickwinkel von den vertexteten Wissensselementen auf die Art der Vertextung und kommt auf das Gedicht *Les éléphants* zu sprechen. In der Lektüre dieses Gedichts charakterisiert er die Tilgung des Ich in Leconte de Lisle's Gedichten explizit als die Einnahme eines analogen Standpunkts zur ‚modernen Naturwissenschaft‘ – und charakterisiert damit zugleich die Art der Behandlung der Gegenstände als nicht mehr nur gelehrt, sondern als (natur)wissenschaftlich, wie er ausdrücklich in seinem Nachruf von 1894 unterstreicht: „Son attitude intellectuelle [de Leconte de Lisle] a été celle non seulement de l'érudit, mais à vrai dire celle du zoologiste ou du botaniste en présence de l'espèce qu'ils étudiaient“.⁹⁷ Mit der großen Emphase einer Reihe rhetorischer Fragen und der Einbeziehung, der Apostrophe seines Publikums inszeniert Brunetière in seiner Vorlesung dieses Interpretationsergebnis:

Rapprochez cette pièce [*Les éléphants*] de tant d'autres, *la Panthère noire*, *le Rêve du jaguar*, *le Sommeil du condor*: où tendent-elles? que veulent-elles dire? de quelle inspiration procèdent-elles? Messieurs, si nous savons lire, elles ne traduisent rien de moins en poésie que la grande révolution scientifique du siècle; – et j'entends par ce mot la substitution en tout du point de vue naturaliste au point de vue proprement et uniquement humain [...].⁹⁸

Brunetière unterscheidet also zwischen einem anthropozentrisch-kommentierenden „point de vue“ und einem ‚wissenschaftlichen‘, vom menschlichen Beobachter abstrahierenden Blickwinkel⁹⁹ – „naturaliste“ meint hier, wie bei Bourget, den Naturforscher –; die Entwicklung einer solchen wissenschaftlichen Perspektive ist ihm die große Innovation, ja Revolution des 19. Jahrhunderts. Damit wird auch für Brunetière Leconte de Lisle's Dichtung durch ihren Wissenschaftsbezug zu einer ‚revolutionären‘, paradigmatisch modernen Dichtung – einer Dichtung, die vielfach moderner sei als die Literatur von Autoren, die sich

⁹⁵ Renan, *L'Avenir de la science*, S. 211–212.

⁹⁶ Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique*, S. 166.

⁹⁷ Ferdinand Brunetière, „Leconte de Lisle“ [1894], in: ders., *Nouveaux essais sur la littérature contemporaine*, Paris 1895, S. 157–189, hier S. 172.

⁹⁸ Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique*, S. 169.

⁹⁹ Vgl. Henning Hufnagel, „Entsubjektivierung und Objektivierungsstrategien in der Lyrik der Parnassiens“, in: Niklas Bender/Steffen Schneider (Hrsg.), *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*, Tübingen 2010, S. 53–71, hier S. 67.

die Modernität auf die Fahnen schreibe. So formuliert Brunetière in seinem Nachruf, diese Dichtung realisiere „par l’alliance de la science et de la poésie, un idéal plus contemporain, si l’on peut ainsi dire, que celui des plus déterminés partisans de la ‚modernité dans l’art““. ¹⁰⁰

Bisher war Naturwissenschaft, wie in Bourgets Dialog, argumentativ eher dazu verwendet worden, Dichtung und Wissenschaft als unvereinbar darzustellen. Prosa und Naturwissenschaft schienen dagegen kompatibel; diese Beziehung vertritt ja beispielsweise auch Zola immer wieder offensiv. Wenn Bourget versucht, den ‚objektiven‘ Blick von Erzählliteratur und Lyrik zu parallelisieren und Flaubert bemüht, zitiert er denn auch nicht dessen „coup d’œil médical“, sondern schreibt, „nos écrivains objectifs“, ¹⁰¹ nähmen stets die Distanzperspektive eines Historikers ein, selbst wenn sie von der Gegenwart schreiben. ¹⁰²

Indem Brunetière die Parnasse-Dichtung mit Leconte de Lisle auf den Begriff einer Wissenschaftsanalogie sogar zu den Naturwissenschaften bringt, kann er in seinem literaturgeschichtlichen Panorama die parnassische Lyrik und die naturalistische Erzählliteratur sogar miteinander in Parallele setzen, ja, als zwei Varianten derselben Poetik ausweisen, trotz der zur Schau getragenen Feindschaft zwischen den Literaten:

Sous la diversité des effets, il faut nous habituer à reconnaître l’identité des principes. Laissons dire M. Catulle Mendès et laissons dire M. Zola: l’un et l’autre procèdent bien de la même origine, parnassiens et naturalistes travaillent bien à la même œuvre: ce sont des frères ennemis, mais ce sont bien des frères [...]. ¹⁰³

Insofern ist Sebastian Neumeisters Aussage zu nuancieren, bei Brunetière liege eine „Ignorierung des Romans“ vor, der als Gattung „das Jahrhundert in der Literatur vor allem charakterisiert“. ¹⁰⁴ Brunetière denkt die Gattungen Lyrik und Roman auf einer gewissen Ebene vielmehr zusammen; er gibt aber der Lyrik den Vorzug in seiner Betrachtung. Insofern er sie für repräsentativer für das 19. Jahrhundert hält – das Jahrhundert sei individualistisch und die Lyrik daher „die ihm gemäße Gattung“, fasst Neumeister zusammen –, folgt Brunetière durchaus „dem traditionell-akademischen Verständnis der literarischen Genera“, wie Neumeister schließt. ¹⁰⁵ Das bedeutet aber auch, dass Brunetière im Konkurrenz-

100 Brunetière, „Leconte de Lisle“, S. 169.

101 Bourget, „Appendice L: Science et poésie“, S. 128.

102 Ebd., S. 129: „il [l’écrivain] s’efforce donc d’établir d’une manière factice ce recul de l’histoire“.

103 Brunetière, „Le Parnasse contemporain“, S. 230.

104 Neumeister, „Zwischen Hugo und Mallarmé“, S. 382.

105 Ebd., S. 381, S. 382.

kampf zwischen Lyrik und Roman um die Definitionsmacht über die Literatur Stellung für die Lyrik bezieht.

Wenn Brunetière in seinem Essay „naturaliste“ noch im Sinne des aufgerufenen Émile Zola verwendet, so wertet er den Begriff in seiner *Évolution de la poésie lyrique* strategisch um, um ihn als umfassenderen literaturgeschichtlichen Terminus zu operationalisieren – in einem Tableau, in dem Zola keine Rolle mehr spielt. Für dessen „roman expérimental“ hat Brunetière ohnehin nur Spott übrig, bereits auf einer konzeptionellen Ebene.¹⁰⁶ Vielmehr rückt ihm Flaubert zum zentralen ‚naturalistischen‘ Romanautor in seinem Sinne auf.

Die zwölfte Vorlesung von Brunetières *Évolution de la poésie lyrique* – diejenige, die der über Leconte de Lisle vorausgeht und sie theoretisch vorbereitet – ist „La Renaissance du Naturalisme“ betitelt; Brunetière fasst die gesamte Erzählliteratur seit Balzac unter diesen Begriff, und nicht nur diese, doch beginnt er bei ihr. Er führt den Begriff indes auf Hippolyte Taine zurück, der ‚Ordnung‘, so Brunetière, in die Gedanken Balzacs gebracht habe:

C'est bien lui [Taine] qui a conçu le naturalisme comme une perpétuelle application de la critique ou de la science à la littérature, [...] et c'est lui qui a renouvelé la doctrine de l'impersonnalité dans l'art.¹⁰⁷

Brunetières Naturalismus-Begriff changiert indessen. Einerseits leitet er ihn vom „naturaliste“ als dem *Naturforscher* ab, wie in dem oben zitierten Passus, der Leconte de Lisle in seinen Gedichten einen „point de vue naturaliste“ einnehmen ließ. Andererseits ist ihm der „naturalisme“ das in der Kunst, was ihm der „positivisme“ in der Philosophie ist:

Qu'est-ce à dire, Messieurs, sinon que la concordance est entière entre les leçons du *positivisme* et celles du *naturalisme*? Le positivisme est la réduction à ses principes philosophiques de la doctrine dont le naturalisme est l'expression d'art.¹⁰⁸

106 Vgl. Ferdinand Brunetière, „Revue littéraire – Le roman expérimental“, in: *Revue des deux mondes*, 37/1880, S. 935–947. In seiner Vorlesungsreihe kommt Zola keine Rolle mehr zu; an der entscheidenden Stelle wird Zola nicht einmal mehr genannt: „Je ne connais pas de roman ni de drame ‚expérimental‘, et c'est ici qu'avant d'en user il faudrait peser les mots que l'on emploie“ (Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique*, S. 164). – Die vorige und die folgende Passage nimmt einen Passus aus meinem Aufsatz „*Positivisme esthétique*“ auf und entwickelt ihn weiter (vgl. Hufnagel, „*Positivisme esthétique*. Lyrik und Wissenschaft bei den Parmassiens“, S. 124–126).

107 Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique*, S. 138.

108 Ebd., S. 135.

Was Brunetière unter Positivismus versteht, hatte er kurz zuvor geklärt. Er macht den Begriff ganz an der Philosophie Auguste Comtes fest. Comte habe zwar unrecht, Introspektion und Spekulation völlig und von vornherein zu verwerfen, schreibt Brunetière:

Mais où Comte avait raison, absolument raison, c'est quand il voyait la vraie source de la connaissance de l'homme dans l'observation du dehors, ou si vous l'aimiez mieux, Messieurs, dans la physiologie, dans l'ethnographie, dans l'histoire.¹⁰⁹

Er beschreibt den Positivismus mithin als eine systematische ‚Externalisierung‘ der Erkenntnisquellen, die er methodisch in bestimmten Leitwissenschaften paradigmatisch verwirklicht sieht. Deren Gegenstände sind der Körper, das kulturelle Brauchtum (in einem weit verstandenen Sinne), und, so muss man folgern, dessen Transformationen in der Zeit. Unter diesen Wissenschaften sind zumindest Physiologie und Ethnographie von vornherein metaphysischen Sinnstiftungen dezidiert abhold und halten sich an die Deskription.

Den ‚Ausdruck‘ eines so verstandenen Positivismus ‚in der Kunst‘, wie Brunetière formuliert, fasst er, Taine folgend, unter den Stichworten „Fidélité, nature, imitation du modèle, peinture de la réalité“¹¹⁰ zusammen. Wenn Brunetière die Parnasse-Lyrik solcherart unter Termini der Mimesis subsumiert, weil sie sich von der Introspektion des Gefühlsausdrucks abwendet und die Referenzierbarkeit ihrer Gegenstände suggeriert, ist der Parnasse für Brunetière dennoch nicht einfach ein in sich widersprüchlicher „Realismus in der Lyrik“, wie geschrieben worden ist.¹¹¹ Zwar markiert die Mimesis, die „imitation de la nature“, die Grenze von Brunetières Analyse der parnassischen Lyrik, zumal er den Begriff der Mimesis auch noch literaturpolitisch in höchstem Maße auflädt – er verknüpft ihn, die Parnasse-Lyrik und Flauberts Narrativik mit einem normativ überhöhten Klassizismus.¹¹² Doch lässt sich an Brunetière durchaus produktiv anknüpfen: Man kann ihn nämlich so reformulieren, dass parnassische und realistisch-naturalistische Literatur auf derselben epistemischen Formation aufruhen, eben der eines (freilich genauer zu bestimmenden) Positivismus, – indes mit unterschiedlichen Formen und Effekten. Die „rénovation“ des „fonds“ der Lyrik durch die „raffinements de la forme“, die Brunetière als Charakteristikum der Parnasse-Lyrik ausgemacht hatte, also die parnassische Betonung der formalen Faktur von Lyrik, lässt sich ja ohnehin kaum als eine Mimesis-Orientierung

¹⁰⁹ Ebd., S. 134.

¹¹⁰ Ebd., S. 137.

¹¹¹ So Hofmann, *Parnassische Theoriebildung und romantische Tradition*, S. 89–93.

¹¹² Vgl. Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique*, S. 143–149.

definieren. So prägt Brunetière denn auch noch einmal eine andere Formel für jene gattungsübergreifende poetologische Situation, die glücklicher gewählt ist als der bereits besetzte Begriff des Naturalismus, den Brunetière ebenfalls aus literaturpolitischen Gründen zu wählen scheint: um ihn nämlich Zola streitig zu machen, der in seiner Darstellung, anders als Flaubert, gar nicht vorkommt. Brunetière spricht mit seiner zweiten Formel von einem „positivisme esthétique“ – wobei Positivismus reformuliert nicht mit mimetischer Treue zu verbinden, sondern über Metaphysikferne und Veräußerlichung der Instanzen des Wissens zu bestimmen ist.¹¹³

Hat Brunetières theoretische Konstruktion also ihre Grenzen, treten solche Grenzen indessen noch deutlicher bei ihrer Anwendung auf die Texte zu Tage. Brunetière überspielt diese Grenzen durch ein besonderes Verfahren: An den Zitaten mag bereits deutlich geworden sein, dass Brunetière häufig rhetorische Fragen benutzt, um suggestiv ein Einverständnis zwischen sich und seinem Publikum, ein Einverständnis seines Publikums mit seinen Thesen zu inszenieren. Ein besonders sprechendes Beispiel sei indessen noch betrachtet. Wenn Brunetière nachweisen möchte, dass Leconte de Lisle in seinen Gedichten das wissenschaftliche Verfahren aufgenommen habe, das Renan genannt hatte, nämlich historische Typen zu identifizieren, wählt er dazu die Darstellung einer Haremszene, *La Vérandah*:

Oui, cette „Persane royale“, sous „sa vérandah close“, dans sa prison enchantée... ces „longs yeux noirs“ charmants et inexpressifs... tout ce bel animal féminin, vide, si je puis dire, de sentiment et de pensée... ce luxe aussi qui l’entoure, et qui la garde, ce „treillis d’argent“, ces „coussins de soie“, ces „vasques de porphyres“, n’est-ce pas le résumé de ce que trois mille ans de civilisation orientale ont réussi à faire de la femme? le terme où sont venus aboutir les efforts des Darius et des Artaxercès? et s’il s’y est mêlé depuis eux quelque chose de plus musulman, ne le retrouverons-nous pas, Messieurs, dans la savante monotonie du rythme, dans son arabesque, et dans ses entre-lacs?¹¹⁴

Abgesehen davon, dass Brunetière die eigenen ‚orientalistischen‘ Projektionen nicht reflektiert, die sich gewissermaßen in den Seufzern seiner Auslassungszeichen selbst verraten, so hinterfragt er auch nicht, wo die vermeintliche Dokumentation des historischen Typs endet und wo die Konstruktionsarbeit des Dichters beginnt. Und er scheint auch nicht zu reflektieren, dass er das Konzept des historischen Typs, der je nach Epoche und Ethnie spezifisch sei, ad absurdum führt, wenn er jene wasserpfeiferauchende Muslimin mit dem antiken Persien kurzschließt, so dass ein orientalistischer Typ entsteht, der mit Darius eigentlich

¹¹³ Ebd., S. 135. Vgl. zur Bedeutungsabwandlung der Formel Kapitel 3.4.4.

¹¹⁴ Brunetière, *L’évolution de la poésie lyrique*, S. 167.

schon abgeschlossen ist, da sich in ihn das typisch ‚Muslimische‘ nur noch als eine Zugabe ‚hineingemischt‘ hat – eine Zugabe, die sich zudem nicht in der Frauengestalt selbst, sondern in der Art ihrer Vertextung niederschlägt.

Viel eher müsste man sagen, Leconte de Lisle suggeriere bzw. inszeniere die Darstellung eines – wie fragwürdig auch immer – historiographisch verbürgten Typus. Doch in dieser Frage, – ob in solchen Gedichten von ‚echter‘ Wissenschaftlichkeit im Sinne eines Wahrheitsdiskurses oder ihrer bloßen Inszenierung zu sprechen ist –, bleibt Brunetière widersprüchlich. Einerseits schreibt er über Leconte de Lisles Gedichte: „c’est la beauté de ses vers qui en fait surtout la vérité pour nous“.¹¹⁵ Andererseits optiert er doch für die erste Variante, zum Beispiel, indem er den Wahrheitsgehalt des Dokumentarismus hervorhebt, der eine „exactitude de la couleur locale“¹¹⁶ garantiere. In seinem Nachruf auf Leconte de Lisle charakterisiert Brunetière diese Dokumentation sogar als derart umfassend, dass der Dichter auf der Ebene des Stoffes und der Motive gar keine persönlichen Erfindungen mehr hinzugefügt habe: „Il n’y a pas dans ces beaux vers un mot, pas un détail dans ce tableau, qui ne concoure à fixer quelque trait des âges préhistoriques; il n’y en a pas un qui soit de l’invention du poète“.¹¹⁷ – Dies ist indes eine rhetorische Hyperbel, deren Emphase Joseph Vianey nur wenige Jahre später deutlich gedämpft hat.¹¹⁸ Bei Lanson aber wirkt sie noch, und auch über ihn hinaus ist sie wirksam geblieben.

6.5 Fazit: Die Erfordernisse der Moderne

Was lässt sich zum Schluss als Fazit aus diesem Parcours ziehen? Leconte de Lisles Rede von der Vereinigung von Kunst und Wissenschaft in seinem Vorwort zu den *Poèmes antiques* hat sich vielfältig fortgesetzt. Aber während Leconte de Lisle diese Verschmelzung als Strategie zur Wiedergewinnung der Tradition in Anschlag bringt, spielt dieser Aspekt bei den literaturkritischen und literaturwissenschaftlichen Autoren keine Rolle mehr. In ihrer Interpretation geht es nicht um die Restitution der Vergangenheit, sondern um die Erfordernisse der Gegenwart, der ‚Moderne‘ – Erfordernisse, der sich nicht nur die Lyrik, sondern auch jede andere Literatur zu stellen habe. Doch insofern sich in ihrer Interpretation die parnassische Lyrik diesen Erfordernissen in besonderer Weise stellt, rückt sie zu einem zentralen ästhetischen Phänomen in der ‚Evolution der Lyrik des

¹¹⁵ Ebd., S. 200.

¹¹⁶ Ebd., S. 300.

¹¹⁷ Brunetière, „Leconte de Lisle“, S. 171.

¹¹⁸ Vgl. Joseph Vianey, *Les sources de Leconte de Lisle*, Montpellier 1907.

19. Jahrhunderts‘ auf, wie Brunetières Titel gelaute hatte, und darüber hinaus nicht nur der Lyrik, sondern der Literatur dieses Jahrhunderts überhaupt.

Diese Erfordernisse oder genauer noch Herausforderungen an moderne Literatur bestehen in der Reflexion zweier Entwicklungen: Das romantische, inspirierte Individuum ist passé, und Wissenschaft ist zur primären Rechtfertigungsinstanz für Aussagenansprüche aufgerückt. Insofern überrascht Brunetières Versuch der Engführung von parnassischer und realistisch-naturalistischer Literatur nicht; es könnte eher überraschen, dass er in ihnen dieselbe Stoßrichtung ausmacht, im Gegensatz zu Bourget, der – zumindest tentativ – gegensätzliche Funktionszuweisungen vorgenommen hatte. Doch auch wenn das romantische Subjekt verabschiedet wird, ist in diesen Texten – von Bourget über Barrès bis zu Lanson und seinen Nachfolgern – auffällig, wie häufig Gedicht und Gefühlsausdruck verbunden bleiben, wenn auch in durchaus unterschiedlichen und unterschiedlich raffinierten Modifikationen. Hier wirkt der romantische Lyrikbegriff mächtig nach und führt manche Autoren gar in Aporien bei ihrem Versuch, das Verhältnis von Wissenschaft und (parnassischer) Lyrik zu reflektieren, weil die beiden Phänomene unvereinbar bleiben.

Um die parnassischen Gedichte zu beschreiben, benutzen die Autoren ein weites Spektrum an Begriffen, die sich nur zum kleineren Teil bei Leconte de Lisle finden: Dingbezogenheit, Welthaltigkeit, die in der Regel einen Mimesis-Begriff nach sich ziehen, dann: Dokumentarismus, Gelehrsamkeit, Wissenschaftlichkeit, Unpersönlichkeit, Objektivität. Manche werden kaum voneinander unterschieden, „*érudition*“ und „*science*“ sind häufig gleichbedeutend, Ausnahme ist hier Brunetière, der sie hierarchisiert. Am häufigsten sind sie auf den Gehalt bezogen, erst in zweiter Linie auf die Vertextungsverfahren. Meist wird den Gedichten tatsächliche Wissenschaftlichkeit im Sinne eines Wahrheitsdiskurses zugeschrieben. Einzig für Barrès ist die Wahrheitsfrage indifferent – er sieht in den Gedichten die Suggestion von Wissenschaftlichkeit am Werk; sie genügt, um die „*émotion de la science*“ hervorzubringen.

Paul Bourget, der junge Maurice Barrès und Ferdinand Brunetière haben jeweils einen unterschiedlichen Blickwinkel; sie stimmen jedoch auffällig darin überein, die Parnasse-Lyrik als repräsentativ für die Moderne zu klassifizieren. Dazu wird ihr Wissenschaftsbezug betont. Man gewinnt den Eindruck, dass dies auch in dem literaturstrategischen Bemühen geschieht, ein Gegengewicht zum Naturalismus Zolas, eine Alternative zu dessen programmatischer Zeitgenossenschaft und Modernität zu konstruieren – wohingegen Zola der Parnasse-Lyrik jegliche Modernefähigkeit abgesprochen hatte.¹¹⁹ Brunetière erhebt in seiner

119 Vgl. Kapitel 5.

Vorlesungsreihe *L'Évolution de la poésie lyrique en France* ja ausdrücklich die Lyrik zur Leitgattung des (gesamten) 19. Jahrhunderts – trotz der Evidenz der Romanproduktion gerade in der zweiten Jahrhunderthälfte. Und er nimmt den Begriff des Naturalismus offensiv für seine literarhistorische Konstruktion in Anspruch, und dies auf eine Weise, die Zola und seine Romanproduktion aus diesem Begriffsfeld vollständig tilgt.¹²⁰ Barrès bringt in seiner späteren Rede auf Leconte de Lisle, wie gesehen, den Lyriker in Gegenposition zu Zola. Und bereits in derselben Nummer der *Taches d'encre*, in der Barrès sich zur Modernität Leconte de Lisles äußert, hat er beißenden Spott über Zola ausgegossen.¹²¹ Doch bei Lanson sind solche Manöver im Kampf um die Diskurshoheit über die Literatur bereits vergessen.

120 Es fällt ins Auge, dass Zola und Brunetière eine Rechtfertigungsstrategie miteinander teilen: Wo Zola den Naturalismus zur natürlichen Entwicklung der Literatur naturalisiert (vgl. Kapitel 5.10), erhält bei Brunetière dank der methodischen Metaphorik der Evolution auch die Parnasse-Lyrik implizit den Anschein einer naturgegebenen Notwendigkeit. Gleichwohl dient Brunetière die evolutionistische Metaphorik primär dazu, seinen eigenen Aussageanspruch als Literaturwissenschaftler zu stützen; allenfalls sekundär wird dadurch eine bestimmte literarische Gruppierung aufgewertet. In Brunetières Darstellung folgt der parnassischen Lyrik als weitere Entwicklung ja auch der Symbolismus nach. Indessen hebt er diesen Entwicklungsschritt bis zu einem gewissen Grade (und durchaus in einem Hegel'schen Sinne) wieder auf, wenn er in einem Schlusskapitel eine Zukunft der Lyrik prognostiziert, die einige parnassische Züge hat: Trotz der metrischen Neuerungen des Symbolismus werde die traditionelle Metrik überdauern und der Alexandriner wichtigster Vers der französischen Literatur bleiben, und die Dichtung der Zukunft werde eine wissenschaftsgestützte, unpersönliche Dichtung sein (Brunetière, *L'évolution de la poésie lyrique*, S. 268–279).

121 Vgl. Maurice Barrès, „M. Paul Alexis Troublot (notes d'un ami)“ [*Les Taches d'encre*, Januar 1885], in: ders., *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Philippe Barrès (Hrsg.), Bd. 1, Paris 1965, S. 448–449, hier S. 448.

7 Formen und Funktionen des Wissenschaftsbezugs in parnassischen Gedichten

7.1 Vorspann: Wissenschaft in romantischen Gedichten

Bevor ich untersuche, auf welche Weise parnassische Gedichte durch Wissenschaft strukturiert werden, Wissenschaft in solchen Gedichten thematisiert wird und sich in ihren Vertextungsverfahren niederschlägt, will ich in einem knappen ‚Vorspann‘ zeigen, auf welche Weise Wissenschaft in romantischen Gedichten präsent ist. Ich entwerfe also eine Kontrastfolie, um einige Dominanten romantischer Dichtung im Umgang mit Wissenschaft zu verdeutlichen. Es geht hier mithin nicht um die Aufarbeitung romantischer Wissenschaftsbezüge, um sie systematisch mit parnassischen zu vergleichen; vielmehr soll anhand von Texten zentraler romantischer Autoren in einigen Schlaglichtern deutlich werden, welche Lesererwartungen sich mit Wissenschaft und insbesondere ihrer Thematisierung in Lyrik verbinden konnten. Manche der folgenden parnassischen Gedichte setzen sich davon ab, viele lassen sie völlig hinter sich und adressieren ganz andere Gesichtspunkte, die in romantischen Gedichten keine Rolle spielen.

Die Forschung hat eine „religiös, aber auch poetologisch und antiaufklärerisch motivierte Kritik an den Wissenschaften“ als eine Grundtendenz der Romantik ausgemacht, welche „die aufklärerische Auffassung eines Gleichklangs von Wissenschaft und Literatur“ aufkündige und stattdessen die beiden als „diametral entgegengesetzte Diskurse“ präsentiere.¹ Dabei steht auf einem anderen Blatt, dass sich die Romantik poetologisch an einem bereits überholten Wissenschaftsverständnis abarbeitet – sie attackiert das Verständnis des 18. Jahrhunderts, bildlich geronnen im „arbre encyclopédique“ der „connaissances humaines“, der D’Alemberts *Discours préliminaire de l’Encyclopédie* (1751) beigegeben war und der auch in seinem Text immer wieder aufgerufen wird.²

¹ Marc Föcking, „Von der Romantik bis zum Naturalismus“, in: Jürgen Grimm/Susanne Hartwig (Hrsg.), *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2014 (6. vollständig neubearbeitete Aufl.), S. 244–290, hier S. 255. Vgl. auch den Abschnitt VII in der Anthologie *Muses et ptérodactyles*, der unter der Überschrift „Deux puissances ennemis“ Texte u.a. von Chateaubriand, Bonald und Hugo versammelt (vgl. Hugues Marchal [Hrsg.], *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris 2013, S. 213–262).

² Vgl. Marc Föcking, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002, S. 28–29. Vgl. zum Bild des Baums auch Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte*, Frankfurt am Main 1978, S. 34, auf den Föcking ebenfalls

Konkrete Gestalt gewinnt diese Kritik an den Wissenschaften nicht zuletzt als Kritik an der Technik – emblematisch verkörpert in der Eisenbahn, die dem Menschen eine ‚unnatürliche‘ Geschwindigkeit aufzwingt und seine Wahrnehmung der Welt verarmen lasse. So etwa Alfred de Vigny in seinem langen Gedicht *La Maison du Berger* (1844), das diese Kritik in dem Vers synthetisiert: „La science / Trace autour de la terre un chemin triste et droit“.³

Es gibt jedoch einen Modus, in dem sich romantische Texte positiv auf Wissenschaft beziehen, zumindest insofern, indem sie den Wissenschaftler ‚romantisieren‘. Dies zeigen die folgenden Gedichte. Deren allgemeine Stoßrichtung lässt sich wie folgt charakterisieren: Sie arbeiten an der Subsumption des Wissenschaftlers als Genie unter den Dichter, an der Ein- und Unterordnung der Wissenschaft unter die Dichtung.

7.1.1 Victor Hugo, *La comète*, 1759: Der Astronom als verkanntes Genie

Eine Romantisierung des Wissenschaftlers in Gestalt seiner Poetisierung findet sich etwa bei Victor Hugo, so in dessen überaus langem Gedicht *La comète*. 1759 aus dem zweiten Teil der *Légende des siècles* von 1877.⁴ Sie steht neben einem

verweist. Föcking arbeitet überzeugend heraus, dass sich die Relation von romantischer Literatur und Erfahrungswissenschaft des 19. Jahrhunderts „unterhalb der Schwelle poetologischer Programmatik nicht schlicht als Opposition begreifen lässt“ (Föcking, *Pathologia litteralis*, S. 333, vgl. v. a. S. 22–92). Dem steht nicht entgegen, dass auf der Oberfläche zahlreicher romantischer Texte diese Opposition inszeniert und ausagiert wird.

³ Alfred de Vigny, *Œuvres complètes*, François Germain/André Jarry (Hrsg.), Bd. 1, Paris 1986, S. 119–128, hier S. 122. Vgl. zu *La Maison du Berger* auch Marc Föcking, „Das Ich in Bewegung. Lyrik und Eisenbahn bei Alfred de Vigny, Paul Verlaine und Armand Saffoy“, in: Henning Hufnagel/Olav Krämer (Hrsg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Verssepik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015, S. 91–106, v. a. S. 94–97. Zum Motiv der Eisenbahn in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts vgl. auch Marc Baroli, *Le train dans la littérature française*, Paris 1964. In diesem Punkt treffen sich Romantiker und Parnassiens sogar mitunter: Auch Théophile Gautier z. B. wird Vignys Motivik in seinem *Rapport sur les progrès de la poésie* einige Jahre später aufnehmen, insbesondere insofern Vigny in seinem Gedicht Technik, Eisenbahn und Interessensverlust an Poesie in einen Zusammenhang bringt. Vigny stellt eine Parallele zwischen den eisenbahnfahrenden ‚modernen‘ Menschen, die vom Profitstreben angetrieben werden, im ersten Teil seines Gedichts und den Verächtern der Poesie, die nur den politischen Diskurs im Sinn haben, in seinem zweiten Teil her (vgl. Vigny, *Œuvres complètes*, S. 123–125). Gautier wird diesen Zusammenhang explizit machen (vgl. Kapitel 4.3.2).

⁴ Vgl. Victor Hugo, *La légende des siècles*, Léon Cellier (Hrsg.), Bd. 2, Paris 1967, S. 217–224.

wissenschaftskritischen Text wie *Les grandes lois*, einem anderen Gedicht der *Légende*, das scharf die Zumutungen der Evolutionstheorien zurückweist.⁵

Der Astronom Edmond Halley (1656–1742) ist weit mehr Gegenstand von Hugos Gedicht als seine Arbeit oder auch der titelgebende Komet, dessen Wiederkehr Halley auf das Jahr 1758 vorausgesagt hatte (und nicht 1759, wie Hugo fälschlicherweise schreibt). – Halley wird in dem Gedicht bezeichnenderweise nie als „astronome“ oder auch „mathématicien“ oder wenigstens „scientifique“ apostrophiert. Auch das Wort „science“ fällt nur ein einziges Mal. Selbst wenn Hugo der Meinung gewesen wäre, alle diese Wörter würden einem zu unpoetischen Register entstammen, wählt er kaum einmal die Bezeichnung „sage“, ‚Weiser‘, für seinen Protagonisten. „Sage“ taucht nur zweimal, kurz hintereinander, in der Kombination mit „fou“ auf, bedeutet hier also eher ‚vernünftig‘ (vv. 184, 186). Stattdessen wird er mehrfach als „rêveur“ charakterisiert, und wer Halley als unverstandener, seiner Zeit vorausseilender Wissenschaftler ähnlich ist, entstammt der ‚Rasse‘ der „rêveurs“ und „songeurs“, die Hugo in einer Passage, die als Zwischenfazit seiner Darstellung fungiert, auch direkt in einem Ausruf anspricht (vv. 164–172). Dies sind aber Schlüsselbezeichnungen für den romantischen, introspektiven Blick auf die Welt. Wer „médiations poétiques“ praktiziert, tut dies als „rêveur“.

Weiter wird Halley mit einem Dichter parallelisiert, indem er mit Orpheus verglichen wird, so in Vers 131: „Quoi! vous tenez le ciel comme Orphée une lyre!“ Wie Orpheus allein durch seinen Gesang auf die Welt einwirkt, so scheint der Wissenschaftler den Gang der Welt durch seine Theorien zu bestimmen und im Vorhinein festzulegen. In diesem Teil des Gedichts ist der Vergleich Halleys mit Orpheus zwar vordergründig ironisch gemeint – er wird nämlich aus der Sicht der Halley-Gegner geäußert. Doch ist eine doppelte Ironie die bestimmende rhetorische Struktur jenes ersten, mehr als die Hälfte des gesamten Gedichts umfassenden Teils: Halley wird im ersten Vers voller Pathos nur mit „il“, einem zunächst bezugslosen Personalpronomen eingeführt – sein Name fällt erst viel später, in Vers 164, nach rund zwei Dritteln des Gedichts. „Il avait dit: – Tel jour cet astre reviendra“ – er hat gesprochen, wie ein Prophet, wie ein Seher –, und diesem ersten Vers folgen 162 Alexandriner, in denen in einer nicht enden wollenden Kaskade Halley aus dem Blickwinkel seiner Gegner als „vous“ angeredet und verspottet, doch allzu oft ‚unfreiwillig‘ die rühmende Wahrheit gesagt wird, zum Beispiel wenn es in Vers 98 heißt, er besitze den ‚Schlüssel‘ zum Kometen.

Mit den ‚Gegnern‘ ist die zweite Strategie Hugos angesprochen, den Astronomen mit dem Dichter zu parallelisieren. Der Wissenschaftler ist ein unver-

5 Vgl. ebd., S. 337–351, vgl. auch Marchal (Hrsg.), *Muses et ptérodactyles*, S. 299–300.

standenes Genie, ganz wie es einem romantischen Klischeebild entspricht, das Hugo im Bild eines Prometheus mit einem Kainsmal gleich mehrfach codiert aufruft:

Votre ancêtre,
O rêveurs! c'est le noir Prométhée [...]
Tous les songeurs, marqués au front, mis au carcan,
Râlent sur l'éternel pilori des génies
Et des fous [...].⁶

(vv. 164 – 172)

Indem er „génies“ und „fous“ in einem Atemzug als gleichfalls Unverständene nennt, unterstreicht er die Verschiedenheit des Genies von seiner Umwelt, die schnell in Inkompatibilität umschlagen kann. Nicht umsonst hat manche Interpreten Hugos Halley an Baudelaires Allegorie vom Dichter als Albatros erinnert: in den Lüften ein kühner und gewandter Flieger, auf der Erde nur ungelenk und ungeschickt.⁷ Bereits typographisch hat Hugo das Genie von der Masse separiert und in Gegensatz zu ihr gebracht: Der erste Vers, in dem das Genie spricht, ist durch eine Leerzeile von den darauffolgenden 162 Versen getrennt, in denen, wie erwähnt, die Gegner Halley attackieren. Der Wissenschaftler wird heroisiert durch die Zahl und die Macht der Widerstände, die Hugo mit einem gewissen Genuss in jenen ersten beiden Dritteln seines 250-zeiligen Gedichts entfaltet. In Vers 164 fasst er sie schließlich synthetisch zusammen: „Tout cela s'écroula sur Halley“.

Gleichzeitig ist Hugos Halley ein Protagonist in einem kosmischen Drama um die Wahrheit, die ihrerseits den Menschen aus seiner abergläubischen Unwissenheit befreit, gewissermaßen unverdient, was der Gestalt des Wissenschaftlers zudem eine christologische Färbung gibt. Halley wird überdies von der Masse seiner Gegner verspottet wie Christus auf dem Kreuzweg. Ein kosmisches Drama wird daraus umso mehr, als die astronomischen Phänomene mythologisierend anthropomorphisiert sind, etwa wenn die Sphären dem Forscher in Vers 80 „leurs affaires“ erzählen („conter“) oder im letzten Vers des Gedichts der Komet selber ausruft, er sei zurück: „Me voici“, womit er Halley ins Recht setzt.

Inszenator dieses Dramas ist der Sprecher des Gedichts, der, ein anderer Orpheus, selbst noch über die Himmelserscheinungen verfügen kann, insofern er sie vermenschlichend beschreibt. Einerseits wirkt zwar auch der Sprecher personalisiert, indem er immer wieder voller Pathos verschiedene Instanzen eines changierenden „vous“ anredet: Er apostrophiert sowohl das Lesepublikum als auch Halley als auch die Gruppe aller „rêveurs“, der „fous“ und der „génies“, die

⁶ Hugo, *La légende des siècles*, S. 222.

⁷ Vgl. Marchal (Hrsg.), *Muses et ptérodactyles*, S. 206.

sich durch ihre Geistestätigkeit im Gegensatz zur Masse befinden.⁸ Insbesondere diese fortgesetzte pathetische Apostrophe unterscheidet die Gestaltung der Sprechinstanz hier von parnassischen Gedichten. Dadurch, dass der Sprecher jedoch nur als Stimme gegenwärtig ist – wenn auch als eine emotions- und affektgeladene Stimme –, dass er selbst nicht unmittelbarer Protagonist in dem berichteten Geschehen ist und zudem auch die Perspektive wechseln kann, zunächst ja die Sicht der Gegner annimmt, wirkt sein Standpunkt überlegen, umfassend, sogar allwissend: Derjenige, der den weitsichtigen Astronomen rühmend besingt, ist selbst ein Seher. So sind bei Hugo Dichter und Wissenschaftler als geniale *vates* vielfältig miteinander verknüpft.

7.1.2 Alfred de Vigny, *La poésie des nombres*: Der Mathematiker als poetisches Genie

Der zweite Text meiner Betrachtung mag ungewöhnlich erscheinen, insofern es sich um ein *Gelegenheitsgedicht* Alfred de Vignys handelt. An ihm lässt sich aber in paradigmatischer Eindeutigkeit und – im Gegensatz zu Hugo – emblematischer Kürze ablesen, wie in der Romantik wissenschaftliche Tätigkeit positiv konzipiert ist, nämlich als Aktivität eines Genies. Das Genie, erläutert Vigny trotz der Kürze seines Texts spezifischer als Hugo, zeichnet sich durch eine besondere Wahrnehmungs- und Erkenntnisweise aus und findet seine höchste Realisierung und seine allgemeinste Form im dichterischen Genie, im „poète“.

Vignys Gedicht hat seinen Anlass im Fall eines gewissen Henri Mondeux, eines jungen Mannes aus der Provinz, der, obwohl ohne jede Schulbildung, fähig war, komplexe algebraische Probleme zu lösen, wie eine verblüffte Kommission der *Académie des Sciences* unter dem Vorsitz des Mathematikers Augustin-Louis Cauchy feststellte.⁹ Aus dieser Begegnung eines ‚Naturgenies‘ mit einer Kommission von disziplinär ausgebildeten Laufbahnwissenschaftlern entwickelt Vigny sein Gedicht, das im April 1841 in der *Revue des deux mondes* erstmals erschien: Es stellt ‚geniale Wissenschaft‘ und „normal science“, wie man einen Terminus Thomas Kuhns abwandelnd gebrauchen könnte, einander gegenüber

⁸ Vgl. Hugo, *La légende des siècles*, S. 219, 222: „Quelle huée! Ayez pour Vishnou, pour Indra, / Pour Brahma, pour Odin ou pour Baal un culte / [...] Soyez absurde et sombre autant que vous voudrez; [...] / Croyez à tout [...] / C'est bien. Mais n'allez pas calculer une courbe“ (vv. 2–28); „Votre ancêtre, / O rêveurs! c'est le noir Prométhée, et vos cœurs, / Mordus comme le sien par les vautours moqueurs [...] / Saignent, et vous avez au pied la même chaîne“ (vv. 164–167).

⁹ Vgl. zu dieser Information Marchal (Hrsg.), *Muses et ptérodactyles*, S. 366.

und versucht, in Wissenschaft einen poetischen Kern, ein poetisches ‚Eigentliches‘ auszumachen.

La poésie des nombres

Les *nombres*, jeune Enfant, dans le ciel t'apparaissent
 Comme un mobile chœur d'Esprits harmonieux
 Qui s'unissent dans l'air, se confondent, se pressent
 En constellations faites pour tes grands yeux;
 Nos chiffres sont pour toi de lents degrés informes
 Qui gênent les pieds forts de tes *nombres* énormes,
 Ralentissent leurs pas, embarrassent leurs jeux;
 Quand ta main les écrit, quand pour nous tu les nommes,
 C'est pour te conformer au langage des hommes.
 Mais on te voit souffrir de peindre lentement
 Ces Esprits lumineux en simulacres sombres,
 Et, par de lourds anneaux d'enchaîner ces beaux *Nombres*
 Qu'un seul de tes regards contemple en un moment.
 Va, c'est la Poésie encor qui dans ton âme
 Peint l'Algèbre infaillible en symboles de flamme,
 Et t'emplit tout entier du divin élément:
 Car le Poète voit sans règle
 Le mot secret de tous les Sphinx,
 Pour le ciel il a l'oeil de l'Aigle,
 Et pour la terre l'oeil du Lynx.¹⁰

Dass hier die Mathematik *via* Mathematiker ‚romantisiert‘ wird, hat eine besondere Bedeutung. Denn sie ist als Kernstück der „mathesis universalis“ des 17. und 18. Jahrhunderts zentraler Exponent jenes Wissenschaftsverständnisses, gegen das die Romantik sich wendet. Jene „mathesis universalis“ sollte „den gesamten Bereich des Empirischen mathematisch darstellbar“ und damit quantifizierbar machen.¹¹ – Als lebensfeindliches Kalkulieren, das dem Genie entgegensteht, figuriert sie auf diese Weise in Lamartines *Ode* in den *Méditations poétiques*:

Eh quoi! le lourd compas d'Euclide
 Étouffe nos arts enchanteurs!
 Élans de l'âme et du génie!
 Des calculs la froide manie
 Chez nos pères vous remplaça:
 Ils posèrent sur la nature

¹⁰ Vigny, *Œuvres complètes*, S. 221.

¹¹ Föcking, *Pathologia litteralis*, S. 30.

Le doigt glacé qui la mesure,
Et la nature se glaça!¹²

Indem Vigny die Wissenschaft also selbst in der Form und Disziplin, die von der „poésie“ im romantischen Sinne am weitesten entfernt zu sein scheint, in die „poésie“ integriert, untermauert er ihren Aussageanspruch und ihre Aussage-macht.

Vignys Gedicht folgt keiner besonderen Form; sie ist dennoch auffällig: sechzehn Alexandriner, gefolgt von einer vierzeiligen Strophe in Achtsilblern. Dieser Wechsel im Versmaß korrespondiert einem besonderen Schritt in der Argumentation. Die Achtsilbler weisen die Erfahrungsweise des mathematischen Wunderkinds als die des Dichters aus. Typographisch abgesetzt, kürzer und damit klanglich dichter aufgrund des früher einsetzenden Reims haben die Verse die Eindringlichkeit eines Merksatzes. – Eines Merksatzes, der in seinen vier Zeilen aus den sechzehn vorangegangenen Versen auf gedankliche, aber auch auf mathematische Weise die ‚Wurzel‘ zieht.

Die Sprechsituation des Gedichts wird durchgehend gebildet von der direkten, vertraulichen Anrede an den jungen Mann – „jeune enfant“ –, eine Bezeichnung, die seine Jugend noch einmal betont. Damit wird die Ungewöhnlichkeit seiner Fähigkeiten besonders hervorgehoben. Gleichzeitig konnotiert diese Anrede seine ‚Unverbildetheit‘, die ihn in Gegensatz zu den diszipliniert gebundenen Mathematikern setzt; diese werden im Gedicht zwar nicht genannt, durch den Aktualitätsbezug des Gedichts lassen sie sich aber assoziieren. Der junge Mann wird angeredet durch einen Sprecher, der sich durch ein besonderes Wissen auszeichnet, durch das er die Erfahrungen des jungen Mathematik-Genies einordnen und interpretieren kann. Mit den Zahlen kann der junge Mann derart mühelos umgehen, so der Sprecher, weil er auf eine unmittelbare Weise an ihnen Teil hat: Für ihn sind Zahlen keine Ziffern, das heißt kein Notationssystem, keine menschliche Schrift, sondern er *schaut* die Zahlen, direkt, in Form von etwas Lebendigem, das dem Menschen wenn nicht über-, so doch nebengeordnet ist, als „Esprits harmonieux“ oder auch „Esprits lumineux“, die in einem „mobile chœur“ auftreten. Solche Formulierungen rufen antike Vorstellungen von Sphärenharmonien und ihre christlichen Fortsetzungen in Chören von Engeln und Seligen auf, wie sie sich bei Dionysios Areopagita oder in Dantes *Paradiso* finden. Damit bettet Vigny die algebraischen Größen aus dem theoretisch-wissenschaftlichen Kontext aus und fügt sie in einen größeren, kosmischen und spirituellen

12 Alphonse de Lamartine, *Œuvres poétiques*, Marius-François Guyard (Hrsg.), Paris 1963, S. 33.

Zusammenhang ein – beziehungsweise er weist den wissenschaftlichen als bloß kleinen Teil dieses großen Zusammenhanges aus.

Jene besondere unmittelbare Wahrnehmungsweise unterscheidet bzw. trennt den jungen Mann von den anderen Menschen, denen er seine Wahrnehmungen erst mühsam übersetzen muss, wie es in den Versen 9 und 10 heißt – übersetzen in eigentlich ungenügende „*simulacres*“. Die Wahrnehmungsweise des jungen Mannes und ihre Konsequenzen schildert der Sprecher in den Alexandrinern. In deren letzten Versen ordnet er diese Wahrnehmungs- und Erfahrungsweise schließlich ein: Es ist die der Inspiration. Vigny übersetzt das griechische Wort für Inspiration, „*enthousiasmos*“, ganz wörtlich in seinem Vers „*Et t'emplit tout entier du divin élément*“: es bedeutet ja „von Gott erfüllt“. Der Sprecher bezeichnet sie *tout court* als „*poésie*“: „*Va, c'est la poésie encor qui dans ton âme / Peint l'algèbre infaillible en symboles de flamme*“.

Hat der Sprecher erst einmal diese Brücke geschlagen, begründet der abschließende Vierzeiler jene Verbindung. Der Sprecher charakterisiert verallgemeinernd die unmittelbare, inspirierte Erfahrungsweise als diejenige des „*Poète*“, ausgezeichnet mit der emphatisierenden Majuskel. Er beschwört dessen Macht: Der „*Poète*“, der Dichter ist derjenige, der unmittelbare Einsicht in die Zusammenhänge der Welt hat und sie durchdringt, ohne auf diskursive Vermittlungen, auf Vorgehensmuster, auf eine „*règle*“ angewiesen zu sein. Er ist der Seher, der *vates*, und er sieht, anders als der Wissenschaftler, der auf sein Fach beschränkt ist, in allen Sphären, im Himmel wie auf Erden, wie die parallel gebauten Schlussverse mit alliterierender Eindringlichkeit ihrer mythischen Gewährstiere, „*l'Aigle*“ und „*Lynx*“, unterstreichen. Wie sehr diese Unmittelbarkeit beschworen wird, lässt sich an der Bildlichkeit des Sehens ablesen, die sogar die logisch nicht bruchlose Fügung vom *Sehen* des *Wortes* überspannt. Sein Sehen ist eine geistige Schau: „*Car le Poète voit sans règle / Le mot secret de tous les Sphinx*“. Damit schlägt er noch einmal einen Bogen zurück zum mathematischen Genie, das, so wie der Dichter das Wort nicht als Buchstabenkombination, ebenfalls die Zahlen nicht als Ziffern wahrgenommen hatte. Vigny rückt sie erneut in Parallele: So wie der Dichter sich zu den übrigen Menschen verhält, so verhält sich das mathematische Genie zu den anderen Mathematikern.

Wissenschaft ist also, wenn sie vom inspirierten Genie betrieben wird, Dichtung; Dichtung hat, im Umkehrschluss, mindestens denselben Wahrheitsgehalt, dieselbe Aussagekraft wie Wissenschaft. Ja, Wissenschaft wird als Teilbereich in Dichtung integriert und in ihr aufgehoben. Und der Sprecher des Gedichts beglaubigt sich, indem er die Fähigkeiten des angesprochenen jungen Mannes, das die anderen Menschen so sehr verblüfft, einordnen und charakterisieren kann, selbst als ein solches Ausnahmewesen, als ein Dichter.

7.2 Charles Coran, *A propos de la planète Leverrier*: Wissenschaft als Galanterie

Ich beginne meine Gedichtinterpretationen parnassischer Texte mit einem sicher unerwarteten Beispiel. Der Autor ist vollkommen unkanonisch, ja nahezu unbekannt; die Vertextung kommt kunstlos, geradezu anspruchslos daher, und das Gedicht geriert sich als ein ironischer Liebesbeweis. Und doch zeigt es in einer Romantik-Parodie, wie ein als wissenschaftlich ausgewiesener und verbürgter Gegenstand an Stelle der Subjektivität rückt, um die Grundlage eines Gedichts zu bilden und seine ‚Wahrheit‘ zu beglaubigen – wie ich es für parnassische Gedichte behauptet hatte. Dabei ist nicht überraschend, dass diese Wahrheit eine andere als die Gefühlswahrheit der Romantik sein wird.

A propos de la planète Leverrier

à ma dame

Que sont mes lauriers de poète?
T'en couronner, ma dame, est un honneur douteux.
Mieux vaut, pour te l'offrir, chercher une planète...
Je pars; suis mon vol de tes vœux.

Au bleu profond jetons la sonde;
Fouillons l'immense éther. – Céleste aventurier,
J'ai trouvé, je reviens, j'apporte un nouveau monde:
Tiens! ne parlons plus de laurier.

Comme un César, femme que j'aime,
Sur un globe conquis pose ton bras charmant;
Ou, dans ta chevelure, au lieu d'un diadème,
Montre un astre du firmament.

O dispensateur astronome!
Quand les flambeaux de l'air portent les noms des dieux,
Que ma planète à moi d'un nom mortel se nomme:
Maîtresse, règne dans les cieux!

Je rêvais, pardon, ma chère âme!
C'est toi le feu divin qui me leurre en ces vers:
J'ai pris pour une étoile un regard de ma dame,
Et tes grands yeux pour l'univers.¹³

13 Charles Coran, *Poésies*, Bd. 1: *Onyx – Rimes galantes*, Paris 1884, S. 215 – 216.

Das Gedicht stammt aus dem Band *Rimes galantes* (1847) von Charles Coran. Corans Erstling *Onyx* (1840) ist als eine der „bedeutendsten Lyriksammlungen des Parnasse“¹⁴ bezeichnet worden – sie ist zugleich eine der frühesten und am wenigsten beachteten. Sainte-Beuve hat die *Rimes galantes* in den 1860er Jahren noch gelobt und bedauert, dass Coran nichts mehr publiziert habe – man habe ihn schon zu Lebzeiten vergessen.¹⁵ In den ersten beiden Bänden des *Parnasse contemporain* ist Coran jedoch wieder vertreten. 1884 erscheint schließlich eine zweibändige, von ihm selbst veranstaltete Werkausgabe, in der auch die *Rimes galantes* und *Onyx* wieder abgedruckt sind, viele der Texte in einer deutlich überarbeiteten Fassung.

Wenn Coran in dem zitierten Gedicht der humoristischen Diktion Théodore de Banvilles verpflichtet ist,¹⁶ banalisiert er sie jedoch bis hin zu umgangssprachlichen Wendungen („Tiens! ne parlons plus de laurier“ und „Je rêvais, pardon, ma chère âme!“), wie sie einige Jahrzehnte später Jules Laforgue verwenden sollte. Der Text ließe sich insofern am treffendsten weniger als ein parnassisches Gedicht, sondern als eine Romantik-Parodie aus dem Geist parnassischer Poetologie beschreiben.

Dies kommt auch an dem metapoetischen Einstieg des Gedichts zum Ausdruck; dazu gleich *en détail*. Der metapoetische Aspekt tritt schließlich in der Schlussstrophe noch einmal hervor. In ihr bezieht sich das Gedicht auf sich selbst: Die in ihrer zweiten Zeile genannten Verse sind die des Gedichts, das man gerade gelesen hat. So wird der Text durch die metapoetische Thematik gerahmt und mithin grundsätzlich auf sie bezogen. Besonders deutlich ist dies in der Erstfassung des Gedichts von 1847. Dort lautete die Schlussstrophe folgendermaßen:

J'allais vous nommer, ô ma dame!
Mais, hélas! je n'apporte à vos pieds que des vers.
Rêveur, j'ai pris vos yeux pour un astre de flamme,
Et mon amour pour l'univers.¹⁷

¹⁴ Stefan Hartung, „L'art pour l'art und Parnasse: Antiromantischer Kunstbegriff und Wandel der Lyrikkonzeption bei Parnassiern und Modernen“, in: Heinz Thoma (Hrsg.), *Französische Literatur – 19. Jahrhundert. Lyrik*, Tübingen 2009, S. 175–226, hier S. 181.

¹⁵ Vgl. Catulle Mendès, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900. Rapport à M. le Ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts précédé de réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX^e siècle*, Paris 1903, Nachdruck Genf 1993, „Dictionnaire bibliographique“, S. 59.

¹⁶ Vgl. zu Komik und Romantikparodie bei Banville Stefan Hartung, *Parnasse und Moderne. Théodore de Banvilles Odes Funambulesques (1857). Parisdichtung als Ästhetik des Heterogenen*, Stuttgart 1997, insbesondere S. 143–147.

¹⁷ Charles Coran, *Rimes galantes*, Paris 1847, S. 164.

Zu Beginn des Gedichts stellt das Sprecher-Ich den Wert seines Dichtens zur Disposition: „Que sont mes lauriers de poète?“ Die angebetete ‚Dame‘ sei größerer Gaben als bloßer Verse würdig. Die Bezeichnung „ma dame“ für die Geliebte, die exponiert in der Widmung steht und noch zweimal im Verlauf des kurzen Gedichts aufgenommen wird, wirkt seltsam altertümlich; zeitgenössisch hätte man eher „bien-aimée“ oder „âme“ erwartet. Dieser Ausdruck fällt ja auch in der letzten Strophe – in der Formel „ma chère âme“. Durch die Kopplung der gefühlsemphatischen ‚Seele‘ mit „ma chère“ scheint sie jedoch zu einer geradezu briefstellerischen Konventionalität entwertet und insofern ironisiert. In *poeticis* bezeichnet der Ausdruck „ma dame“ nicht zuletzt die Dame im Sinne der Troubadours: Wird hier auf eine anachronistische literarische Tradition angespielt, wird dadurch auf den metapoetischen Charakter des Gedichts hingewiesen. Ein spielerisch-parodistischer Zug ist dabei, dass „ma dame“, dieser Ausdruck der Ehrerbietung, stets mit dem innig-vertraulichen Du gekoppelt ist.

Das Sprecher-Ich macht sich auf den Weg, für die Geliebte ganz wörtlich einen Stern vom Himmel zu holen (oder zumindest ein Gestirn, einen Planeten). Das gelingt auch sogleich und ohne Probleme, und die Geliebte wird als Herrscherin über den Himmel eingesetzt – bis das Ich sich eines Versehens bewusst wird: Es hat die Frau mit dem Universum verwechselt, und seine Taten bleiben auf seine Verse beschränkt.

Soweit, so klar und gut. Doch sind zwei Schwierigkeiten zu lösen: zum einen der seltsam unpassende Titel, der gar nicht auf ein Liebesgedicht und nicht einmal auf die Parodie eines Liebesgedichts gemünzt scheint; darauf werde ich gleich zurückkommen. Zum anderen stellt sich eine Schwierigkeit durch die Metapher im zweiten Vers: Die Dame mit dem Dichterlorbeer zu bekränzen – „T'en couronner“ –, so das lyrische Ich, sei „un honneur douteux“. Bei aller vermeintlichen Zweifelhaftigkeit dieser Ehre ist freilich unzweifelhaft, dass die Geliebte die falsche Kandidatin für diese Krönung mit Lorbeer ist. Bekränzt bzw. gekrönt wird mit dem Lorbeer ja der Dichter, nicht der von ihm gerühmte Gegenstand; es sei nur die Ikonographie Dantes und Petrarcas oder gelegentlich auch Ronsards erinnert. Wie ist der Vers also zu verstehen? Offenbar nicht im Sinne der rinascimentalen Tradition der Dichterkrönung, sondern erneut in einer Banalisierung: ‚Krönen‘ scheint hier ironisch nur ‚aufsetzen‘ zu meinen. Und jemandem den dichterischen Lorbeer aufzusetzen, soll offenbar metonymisch bedeuten, ihn zum Gegenstand von Dichtung zu machen. Dass damit eine Aufwertung und Nobilitierung einhergehe, verneint der zweite Halbvers. Wenn Coran das Bedichten der Geliebten als ein fragwürdiges Vorgehen bezeichnet, dann ironisiert er hier das romantische Konzept von subjektiver Erlebnisdichtung, das

die eigene Person, das eigene Erleben und Empfinden zusammen mit deren Gegenständen authentifizierend und defiktionalisierend vertextet.¹⁸

Ironisiert ist auch die romantische Gefühlsemphase, die das subjektive Liebesgefühl in kosmische Dimensionen weitet, und zugleich die romantische Anthropologie, die diese Weitung sanktioniert, indem sie Mensch und Kosmos einander korrespondieren und kontinuierieren lässt. Diese Konzeption findet sich idealtypisch in Novalis' *Glauben und Liebe* ausgedrückt:

Was man liebt, findet man überall, und sieht überall Ähnlichkeiten. Je größer die Liebe, desto weiter und mannichfaltiger diese ähnliche Welt. Meine Geliebte ist die Abbréviatur des Universum, das Universum die Elongatur meiner Geliebten.¹⁹

Wenn Corans Ich-Sprecher solchermaßen ‚abbréviert‘ das Universum mikrokosmisch in den Augen der Geliebten sieht – beziehungsweise in der Erstfassung noch expliziter seiner Liebe die Ausdehnung des Universums gibt, indem er konstatiert: „Rêveur, j'ai pris [...] mon amour pour l'univers“ –, dann tut er das jedoch nur, um es als Irrtum auszuweisen.

Wird diese Emphase am Schluss des Gedichts desavouiert, war sie doch der ‚Auftrieb‘, der den Sprecher das gesamte Gedicht über getragen hat, bis hinauf zu den Sternen und in schroffer Diskrepanz zum prosaischen Titel des Texts: „A propos de la planète Leverrier“. Dieser Titel spielt auf die Entdeckung des Planeten Neptun im Jahre 1846 an, dessen Existenz und Bahn von dem Mathematiker und Astronomen Urbain Le Verrier theoretisch vorausgesagt wurde, so dass der Planet sich mit dem Teleskop am Himmel finden ließ. Die Entdeckung rief in ganz Europa ein ungeheures Medienecho hervor, zumal sich ein Streit zwischen britischen und französischen Astronomen um die Entdeckerwürde – und die Namensgebung entspann. Insofern Corans Gedicht gleich im folgenden Jahr veröffentlicht wurde, demonstriert er mit seiner Themenwahl ein hohes Aktualitätsbewusstsein. Zunächst wurde der Planet tatsächlich nach Le Verrier benannt. Doch über Frankreich hinaus konnte sich der Name nicht durchsetzen; immerhin war es Le Verrier selbst, der den Namen Neptun vorschlug, auch wenn er kurz

18 Vgl. die hier aufgenommene prägnante Formulierung in Marc Föcking, „Contre la pôhésie. Destruktion und Rekonstruktion des Poetischen in Flauberts ungeschriebener Lyrik“, in: Klaus W. Hempfer (Hrsg.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart 2008, S. 399–428, S. 401; vgl. auch Kapitel 4.2.1.

19 Novalis, *Werke*, Hans-Joachim Mähl (Hrsg.), München 1981, S. 488–489.

darauf eine Kehrtwende vollzog und versuchte, die Benennung mit seinem eigenen Namen zu befördern. Doch ‚Neptun‘ trug schließlich den Sieg davon.²⁰

„A propos“ des Planeten ist das Gedicht indessen kaum: Bei diesem Titel würde man eher ein Lehrgedicht, also Didaxe, oder aber Enkomiaстик, einen Preis des menschlichen Entdeckergeists, erwarten. In diesem Sinne sind die astronomischen Entdeckungen durchaus Gedichtthema – wie zum Beispiel in Hugos Gedicht *La comète*. 1759 (1877), in dem der Forschergeist Edmond Halleys, wie gesehen, gegen eine unwissende Plebs verteidigt wird, die Halley aufgrund seiner weitgespannten Vorhersagen zur Wiederkehr des Kometen für verrückt erklärt: Hugo stilisiert ihn zum einsamen Propheten.²¹ Oder wie in Sully Prudhommes einige Jahre zuvor publiziertem Sonett *Le rendez-vous* (1866), in dem der heroisch auf seinem Turm wachende anonyme Astronom ebenfalls einen Kometen beobachtet und ebenfalls eine Vorhersage zu dessen Wiederkehr – dem ‚Rendez-vous‘ des Titels – macht. Er erwartet die nächste Begegnung erst in tausend Jahren. „Reviens dans mille années“, ruft er ihm zu. Indes: „Des hommes passeront, l’humanité attend“²² – Wissenschaft ist also eine selbstlose, geduldige Tätigkeit jenseits des Individuums. Anders als für Hugo, dessen Halley heroisch ist, weil er als individuelles Subjekt an seiner Wahrheit festhält, trotz aller Widerstände, liegt der Heroismus für Sully Prudhomme gerade in der objektivistischen Selbstverleugnung des Individuums; entsprechend ist sein Astronom nicht individualisiert und trägt auch keinen Namen.

Weder Selbstverleugnung noch Geduld noch in der letzten Strophe das Festhalten an der subjektiven Wahrheit prägt den Ich-Sprecher in Corans Gedicht. Wie angedeutet, ist seine Suche schnell zu Ende, schnell von Erfolg gekrönt: In Vers 6 heißt es erst: „Fouillons l’immense éther“, und in Vers 7 bereits: „J’ai trouvé, je reviens, j’apporte un nouveau monde“, ein atemloses Trikolon, das in seiner Schlagzahl mit *Veni, vidi, vici* mithalten kann, und Caesar wird in der nächsten Strophe ja auch evoziert. Diese Schnelligkeit lässt sich erneut als ein ironischer Seitenhieb auf die romantische Poetologie deuten: Ihr zufolge ist der Dichter als Genie ja mit einer unmittelbaren Einsicht in die Zusammenhänge der Welt begabt und muss keine langen diskursiven Umwege nehmen, so wie es Vignys Wunderkind vorgemacht hatte.²³

²⁰ Vgl. Tom Standage, *Die Akte Neptun. Die abenteuerliche Geschichte der Entdeckung des 8. Planeten*, Frankfurt/New York 2001, zur angedeuteten Kontroverse v. a. S. 129 – 164.

²¹ Vgl. Kapitel 7.1.1.

²² Sully Prudhomme, *Poésies 1866 – 1872. Les Épreuves – Les Écuries d’Augias – Croquis italiens – Les Solitudes – Impressions de la Guerre*, Paris 1872, S. 63.

²³ Vgl. Kapitel 7.1.2.

Corans romantisch gestimmtes Ich scheint zu Ehren der Geliebten einen Planeten vom Himmel zu holen; es scheitert aber in seinem Unterfangen, wie es in der Schlussstrophe einräumt. Darauf deuten indes bereits die widersprüchlichen Kopplungen und durchbrochenen Steigerungslinien hin, die Coran in den Strophen 3 und 4 entwickelt. Um die Macht und Ausnahmestellung der Geliebten zu unterstreichen, werden Götter und Herrscher zu ihrem Vergleich aufgerufen und sie damit – ungeachtet der im zweiten Vers ausgesprochenen Warnung – dichterisch nobilitiert: erst Caesar, dann eine Frauengestalt, die „au lieu d’un diadème“ „un astre du firmament“ im Haar trägt. Man soll hier wohl an eine antike Göttin denken, Diana etwa, die häufig mit einem (Halb-)Mond auf der Stirn abgebildet wird. Der dritte Schritt führt vom weltlichen Herrscher über die göttliche Herrscherin zur Geliebten selbst. Romantisch ließe sich diese Abfolge noch rechtfertigen. Strophe 4 weist sie aber als brüchig aus. In dieser Strophe wird erst festgestellt, dass die Gestirne in der Regel die Namen von Göttern tragen. Dann wird für den neuen Planeten ein „nom mortel“ gefordert – wohlgemerkt ein ‚sterblicher‘ Name, nicht einfach der „nom d’un mortel“, ²⁴ was einer doppelten Unterbietung der Götter gleichkommt: nicht nur die Namensgeberin, auch die Bezeichnung ist vergänglich. Dies entspricht im übrigen genau dem Verlauf der Debatte um die Benennung des neu entdeckten Planeten. Der Name des Sterblichen für den Planeten war ‚sterblich‘ – und wurde durch den Namen eines Gottes ersetzt: der Planet Le Verrier wurde zu Neptun, und diese Umbenennung kam gleich im Jahr 1846 in Gang. Sie konnte Coran also durchaus bekannt sein. Wenn die Verewigung des Namens der Geliebten also gleich in Zweifel gezogen wird, wird die Geliebte dennoch zur Herrschaft eingesetzt: „règne dans les cieux“.

Bleibt die Geliebte trotz ihrer Vergötterung sterblich und ihre Macht damit prekär, stellt sich parallel dazu in der Schlussstrophe die vermeintliche Tat als eine rein verbale Täuschung heraus: „je n’apporte à vos pieds que des vers“ schreibt er in der Schlussstrophe der Erstfassung, und wie um das Zusammenbrechen seiner Ambitionen noch weiter zu unterstreichen, tut er das in der traditionellen, ja schon abgegriffenen Bildlichkeit von den ‚Sternenaugen‘ der Geliebten. Anders als Orpheus kann Corans romantisches Ich keine Felsmassen mehr bewegen, schon gar keine Planeten, nicht einmal originelle Worte; die Gefühlsempfase genügt nicht mehr zur Begründung des Gedichts: Dieses Ich kann mit seiner Literatur nichts als den „honneur douteux“ erweisen.

An dieser Stelle kommt die Wissenschaft ins Spiel. Wo sich innerhalb des Gedichts das Subjekt durch sein Liebesgefühl ermächtigt fühlt, einen Planeten

²⁴ Der Vers ließe sich problemlos in diesem Sinne umformulieren: „Que du nom d’un mortel ma planète se nomme“.

vom Himmel zu holen, tritt auf der Ebene der Vertexung der wissenschaftlich verbürgte Gegenstand an die Stelle des authentisierenden Liebesgefühls: Der wissenschaftliche Gegenstand, nicht das vermeintliche subjektive Erlebnis ist der Anlass und die Grundlage des Gedichts. Es trägt ja auch den Titel „à propos de la planète Leverrier“; es heißt nicht „à propos de“ oder „pour ma bien-aimée“. Nur nachgeordnet, in der Widmung „à ma dame“ taucht die Geliebte auf, jedoch nicht als Individuum, sondern mit der, wie gesehen, altertümlichen, wieder nur auf Dichtung verweisenden Bezeichnung. So benutzt das Gedicht einen wissenschaftlichen Gegenstand als Sprungbrett, um einen parodistischen Salto auf Grundelemente romantischer Poetik zu schlagen. Es entfaltet auf dieser Grundlage ein Spiel mit poetischen Klischees, die romantisch akzentuiert sind. Indem in diesem Spiel das emphatische Liebesgefühl ironisiert wird, weist sich der Text als paradigmatisches Gedicht der gesammelten *Rimes galantes* aus: Es zeigt die Galanterie der Wissenschaft.

7.3 José-Maria de Heredia: Mythologie, Archäologie, Objektivität²⁵

Charles Maurras, der heute in der Regel allenfalls noch als rassistischer Ideologe der *Action française* bekannt ist, war auch ein eifriger Literaturkritiker, denn Literatur und Politik waren für ihn eng miteinander verflochten: Der Zustand der Literatur galt ihm als Pegelstandsanzeiger – und Regulativ – für den Zustand der Gesellschaft.²⁶ So hat sich Maurras auch mehrfach über die Parnassiens geäußert – in der Regel negativ –, und so hat er José-Maria de Heredia 1905 einen Nachruf hinterhergeschickt, der ungeachtet des Grundsatzes *de mortuis nil nisi bene* recht unfreundlich ausfällt, aber nichtsdestoweniger hellsichtige Züge aufweist. Maurras schreibt:

Le *Parnasse contemporain* du second Empire perd en M. de Heredia son avant-dernière expression. Car la dernière est M. Catulle Mendès. [...] Ne croyons pas cette sottise qu'Heredia

²⁵ Ich habe Gedanken und Analysen, zum Teil stark erweitert, aus zwei meiner Aufsätze in dieses Kapitel integriert: Henning Hufnagel, „Entsubjektivierung und Objektivierungsstrategien in der Lyrik der Parnassiens“, in: Niklas Bender/Steffen Schneider (Hrsg.), *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*, Tübingen 2010, S. 53–71 sowie Henning Hufnagel, „Positivismes esthétique. Lyrik und Wissenschaft bei den Parnassiens: Vier Fallstudien“, in: ders./Olav Krämer (Hrsg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015, S. 123–151.

²⁶ Vgl. zu diesem Aspekt auch Wolf Lepenies, *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*, München 1985, S. 94.

ne sentit rien ou sentit médiocrement. Mais ses sensations les plus vives, elles lui venaient d'un lexique, d'une vitrine de musée. Chartiste, disent les journaux. Oh! oui. Ce n'est pas un reproche, mais s'il faut ajouter les chartes à la vie, je n'ai jamais pensé qu'il fallût annexer la vie humaine entière à l'École des Chartes.²⁷

Maurras umreißt in wenigen Sätzen Aspekte von Heredias Poetik – und lässt dabei auch seine eigene Konzeption von Lyrik erkennen. Trotz seiner Feindschaft zur Romantik, die Maurras an anderen Stellen offensiv zu Schau trägt, ist diese Konzeption romantisch geprägt, indem sie von Lyrik als Gefühlsausdruck ausgeht, wie im Zitat in dem emphatisch getönten Begriff des ‚Lebens‘ anklingt.²⁸ Als erstes verwirft Maurras daher das Konzept parnassischer *impassibilité*. Er benennt aber auf interessante Weise den mediatisierten Charakter vieler Gedichte der *Trophées* (1893): Sie thematisieren Gegenstände, die in der Regel Zeugnisse einer Vergangenheit sind und einem musealen Kontext entstammen, auch wenn das Museum als Institution nicht explizit aufgerufen wird. Vielmehr ist der Gedichtband selbst das Museum, das die „Trophäen“, die Triumphzeichen künstlerischen Wirkens und Dichtens,²⁹ versammelt, und die einzelnen Sonette sind die Vitrinen, in denen kulturelle Vergangenheit vergegenwärtigt wird.³⁰ Im einzelnen handelt es sich etwa um Gemälde und Emailen, Statuen und Stelen, Gefäße und Medaillen, mittelalterliche Kirchenfenster oder rinascimentale Prunkschwerter, um Historien und um Mythen. Auch Texte präsentiert Heredia, wie in einem anderen Kapitel bereits erwähnt, in ihrer Materialität. Er stellt sie als Objekte dar, die in der

27 Charles Maurras, „La mort de José-Maria de Heredia“ [*Gazette de France*, 05.10.1905], in: ders., *Vers un art intellectuel*, Bd. 1: *Barbarie et poésie*, Versailles 1928, S. 28–32.

28 Maurras wirft den Parnassiens an mehreren Stellen ein ‚schwaches‘ Fühlen vor. Wenn er also von Lyrik als Gefühlsausdruck ausgeht, so fordert er aber eine Verallgemeinerung und Abstraktion dieses Gefühlsausdrucks des Dichter-Ichs zur Menschheit ein, wie sie bei den ‚Klassikern‘ des 17. Jahrhunderts vorliege (vgl. Charles Maurras, „Les Trophées à l'Académie ou Le ‚Moi‘ dans la littérature“ [*Revue Encyclopédique*, 15.06.1895], in: ders., *Vers un art intellectuel*, Bd. 1: *Barbarie et poésie*, Versailles 1928, S. 14–22, hier S. 17).

29 Und natürlich sind sie nicht nur die Triumphzeichen der menschlichen Vergangenheit, sondern auf einer metatextuellen Ebene auch die Triumphzeichen Heredias, der diese Gegenstände sprachlich gefasst hat.

30 Stefan Hartung spricht mit einem anderen Akzent bei Heredia von einem „Symbolismus der Erinnerung“: Dichtkunst werde bei ihm zur „Arbeit an der schriftlichen Memoria“ und zielen auf neue Mythen- und Heldenbildung (Hartung, „L'art pour l'art und Parnasse“, S. 218, S. 220). Dass diese Zielformulierung zu revidieren ist, sollen die folgenden Interpretationen zeigen. Gewiss arbeiten die Gedichte Heredias am kulturellen Gedächtnis, aber sie tun dies auf eine entmythologisierende Weise, u. a. indem sie die unschließbare Differenz zwischen Gegenwart und Vergangenheit herausstellen.

Bibliothek auffindbar seien, indem er die ‚Quelle‘ seines Textes mit exakter Stellenangabe als Epigraph darüber setzt.³¹

Heredias Gedichte inszenieren ihre Gegenstände mithin als dokumentarisch, museal und archivalisch verbürgt. Diese Inszenierung ist mitunter so überzeugend, dass Miodrag Ibrovac in den 1920er Jahren auch geschlossen hat: „Les sources des *Trophées* nous révèlent à quel point leur auteur avait fait œuvre d'historien“. Und wenn er die Poetik Heredias zu fassen versucht, spricht er von seiner „inspiration érudite“.³² Freilich geht diese ‚Inspiration‘ nicht dokumentarisch mit ihrem Material um, wie beispielsweise Heredias Gedicht *Le Vase* unter Beweis stellt: Darin wird ein Gefäß aus geschnitztem Elfenbein geschildert, auf dem verschiedene Szenen aus einer Vielzahl antiker Mythen zu sehen sind. Für das Gefäß hat sich, was nicht weiter überraschend ist, bislang kein ‚Modell‘ gefunden. Auch wenn der Kompositcharakter der mythischen Szenen auf das kompositorische Verfahren des Autors hindeutet, somit als Fiktionssignal zu werten ist und letztlich eine konstruktive, nicht-mimetische Poetik verrät, merkt der Kommentar der Ausgabe an dieser Stelle, etwas hilflos wirkend, an: „il serait bien difficile de reconnaître l'objet décrit, probablement né de la contemplation, dans les musées, de plusieurs vases“.³³ Doch bezeugt er gerade in dieser Hilflosigkeit noch die Spezifik der parnassischen Schreibweise Heredias, die Referentialität und Dokumentierbarkeit suggeriert und in ihrem ekphrastischen Gestus Evidenzeffekte kreiert.

Bei Maurras fungiert für diese mediatisierte, ‚dokumentaristische‘ Struktur die Sigle der École des Chartes, an der Heredia eine philologische Ausbildung genossen hat.³⁴ Suggestiert diese Sigle ein wissenschaftliches Vorgehen im Sinne

31 Vgl. José-Maria de Heredia, „Lupercus“, in: ders., *Les Trophées*, Anny Detalle (Hrsg.), Paris 1981, S. 95. Vgl. Kapitel 3.4.2.

32 Miodrag Ibrovac, *José-Maria de Heredia. Sa vie – son œuvre*, Paris 1923, S. 54 und S. 333.

33 Vgl. Heredia, *Les Trophées*, S. 49, Zitat S. 255. Peter Hambly geht hingegen den literarischen Quellen des Gefäßes – das heißt der darauf dargestellten Szenen – nach und schließt: „Heredia se fait sculpteur virtuel, ouvrier du langage qui confère une certaine réalité concrète au rappel de thèmes de la tradition littéraire“. Damit umschreibt Hambly prägnant die Referentialität suggestierende Schreibweise Heredias (Peter S. Hambly, „Les sources des sonnets ‚Michel-Ange‘ et ‚Le Vase‘“, in: Yann Mortelette [Hrsg.], *José-Maria de Heredia. Poète du Parnasse*, Paris 2006, S. 137–161, Zitat S. 161).

34 Vgl. zu Heredias akademischer Ausbildung Ibrovac, *José-Maria de Heredia*, S. 53–54, Jacques Guignard, „José-Maria de Heredia et l'École des Chartes“, in: *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 105/1944, S. 215–225 sowie Marco Thomas Bosshard, „André Chéniers epische Dichtung als gemeinsames Referenzmodell von Historiographie, Philologie und Poesie des 19. Jahrhunderts: Die französische Epenforschung an der École des Chartes, José-Maria de Heredia und der Parnasse“, in: Henning Hufnagel/Olav Krämer (Hrsg.), *Das Wissen der Poesie*. Berlin/Boston 2015, S. 175–189, hier S. 184.

philologischer Genauigkeit, sollen im Folgenden Gedichte betrachtet werden, die sich in ihren Wissenschaftsanalogien nicht an textgebundene Disziplinen anlehnen, sondern diese Analogien auf einer grundlegenden epistemologischen Ebene entwickeln: als analytisch-kognitiver Anspruch, als Moment rekonstruierender Erkenntnis, als methodische Stellungnahme für die weitgehende Tilgung eines menschlichen Beobachters.

7.3.1 *Le Bain*: Analyse der Mythologie im Zeichen der Gegenwart

Gleich in meiner ersten Interpretation eines Gedichts von Heredia möchte ich eine poetische Wissenschaftsanalogie auf der Ebene der Verfahren herausarbeiten, eine Analogie der stärksten Art, denn sie zielt auf das zentrale Charakteristikum von Wissenschaft: Hier erhebt ein Gedicht selbst analytische bzw. kognitive Ansprüche. Solch ein Fall eines analytischen Anspruchs liegt in dem Sonett *Le Bain* vor, in dem in der Wahrnehmung eines Beobachters Ross und Reiter, die sich in die Brandung stürzen, zu einem einzigen Wesen zu verschmelzen scheinen – womit das Gedicht eine Ätiologie des Zentauren liefert.³⁵ Damit setzt es sich in Opposition zu dem lyrischen Erkenntnis pessimismus, wie er in anderen parnassischen Gedichten, etwa Leconte de Lisle's *In excelsis* voll Pathos formuliert wird.³⁶

Le Bain

L'homme et la bête, tels que le beau monstre antique,
Sont entrés dans la mer, et nus, libres, sans frein,
Parmi la brume d'or de l'âtre pulvérin,
Sur le ciel embrasé font un groupe athlétique.

Et l'étalon sauvage et le dompteur rustique,
Humant à pleins poumons l'odeur du sel marin,
Se plaisent à laisser sur la chair et le crin
Frémir le flot glacé de la rude Atlantique.

La houle s'enfle, court, se dresse comme un mur
Et déferle. Lui crie. Il hennit, et sa queue
En jets éblouissants fait rejaillir l'eau bleue;

³⁵ Yann Mortelette hat *en passant* darauf hingewiesen, dass eine über Evolutionstheorien vermittelte Verwandtschaft von Mensch und Tier Heredia in *Le Bain* eine Erklärung des Zentaurenmythos suggeriert haben könnte (vgl. Yann Mortelette, *Histoire du Parnasse*, Paris 2005, S. 143). Meine Interpretation soll hingegen zeigen, dass Heredia hier Mythologie ironisch entmythologisierend darstellt – und in diese Ironisierung selbst noch solche evolutionstheoretischen Erklärungsversuche von Mythologemen einbezieht.

³⁶ Vgl. Kapitel 7.6.1.

Et, les cheveux épars, s'effarant dans l'azur,
 Ils opposent, cabrés, leur poitrail noir qui fume,
 Au fouet échevelé de la fumante écume.³⁷

Das Gedicht ist Teil eines Subzyklus innerhalb von *Les Trophées*; es steht in der Sonettreihe *La Mer de Bretagne*. Anders als die meisten anderen Teile des Bandes bezieht sie sich nicht auf Gegenstände der Vergangenheit, sondern verortet sich in der Gegenwart. Zunächst eine unbestimmte bzw. zeitlose Gegenwart der Natur, ist diese Gegenwart aber an Heredias Gegenwart rückgebunden, und zwar durch das erste Sonett der Reihe. Es ist *Le peintre* betitelt und einem Landschaftsmaler gewidmet, der mit Heredia befreundet war. Zu den bevorzugten Sujets jenes Emmanuel Lansyer gehörten in der Tat bretonische Seestücke.³⁸

Insofern tritt in ihr auch kein Zentaur auf: Im szientistischen Zeitalter ist das Mythologicum des Zentaur nur noch Redegegenstand, insofern es erklärt wird. Über die Inszenierung eines entmythologisierenden Erkenntnisgestus lässt Mythologie sich hier als Gegenstand in Lyrik der Gegenwart retten. Gleichwohl schwingt ein gewisses Bedauern über die Entzauberung dieses doppelt verlorenen Zentauren mit – doppelt verloren, da in der falschen Zeit, der Moderne, und am falschen Ort, in der ‚barbarischen‘ Bretagne, nicht im Mittelmeerraum. Diese Verlorenheit drückt sich auch in der Titulierung der mythologischen Figur als negativ konnotierten ‚Monstrums‘ aus, während zugleich das Bedauern im spannungsreich gekoppelten Adjektiv „beau“ aufklingt, ein Bedauern, das sich fortsetzt in der Szenerie, insofern sich der scheinbare Zentaur in ein erhabenes Naturschauspiel – eine Entfaltung elementarer Kraft mit mächtig anschlagenden Wellen und einem spektakulären Sonnenuntergang – gewissermaßen als dessen Abbraviatur einfügt.

Der Zentaur wird nun allein in der Wahrnehmung des Rosses und seines Reiters evoziert. Bezeichnenderweise wird er denn auch in einem Vergleich, also nicht in einer Existenzaussage, im ersten Vers eingeführt: „tels que le beau monstre antique“. Dass diese wenn sich auch täuschende Wahrnehmung gleichwohl ‚nicht ungerechtfertigt‘ ist, wird durch die Unpersönlichkeit des Sprechers bzw. Beobachters suggeriert, der wiederum deiktisch gar nicht in Erscheinung tritt: Ein jeder könnte einen solchen Blick auf das Phänomen werfen. Vor allem aber unternimmt das Gedicht vom zweiten Vers an die Rechtfertigung dieser Wahrnehmung von Pferd und Reiter als miteinander verschmolzen. Dazu konstruiert es syntaktisch und semantisch ihre Einheit.

³⁷ Vgl. Heredia, *Les Trophées*, S. 168.

³⁸ Vgl. ebd., S. 163 u. S. 334.

Darin liegt meines Erachtens auch der analytische, letztlich entmythologisierende Gestus des Gedichts: Zuerst wird der Zentaur über den Vergleich ins Spiel gebracht, und dann werden Beobachtungen bzw. Beschreibungen angeführt, die diesen Vergleich stützen – bevor die Verschmelzung wieder aufgelöst und als nur scheinbare ausgewiesen wird.

Wie geht Heredia dabei vor? Mensch und Tier werden, wie angedeutet, zum einen semantisch miteinander verbunden, und zwar in der ‚monströsen‘ Spannung, die den antiken Zentaur auszeichnete, über Gegensätze: so im ersten Vers des zweiten Quartetts, wo der syntaktische Parallelismus von „*étalon sauvage*“ und „*dompteur rustique*“ mit einem semantischen Chiasmus einhergeht. Außerdem wird ihre hierarchische Austauschbarkeit suggeriert; in Vers 1 steht der Mensch an erster Stelle des Syntagmas, in Vers 5 das Pferd. Zum anderen – und dies ist Heredias Hauptstilmittel in diesem Gedicht – werden sie syntaktisch miteinander verschmolzen. In der ersten und zweiten Strophe haben die Sätze stets ein zweigliedriges Subjekt – Mensch und Tier –, das jeweils nur ein Verb regiert: Mensch und Tier ‚tun‘ also jeweils dasselbe. Auch in den beigegebenen Adjektiven oder adverbialen Ausdrücken wird syntaktisch nicht spezifiziert, auf wen sie sich beziehen: „*nus, libres, sans frein*“. In der vierten Strophe ist der Effekt sogar gesteigert, denn hier besteht das Subjekt nicht mehr aus zwei Gliedern, sondern Mensch und Tier werden in „*ils*“ und in der Fügung „*leur poitrine*“ possessivisch sogar in „*leur*“ zusammengefasst. Sie haben quasi nur noch eine (einzige, gemeinsame) Brust.

In der dritten Strophe befindet sich, wie es sich für ein regelrechtes Sonett gehört, der Umschlagpunkt des Gedichts, der in der vierten Strophe zur grammatischen Verschmelzung im gemeinsamen Personalpronomen führt. Bezeichnenderweise wird er markiert über den einzigen Satz des Gedichts, der ein anderes Subjekt hat als Mensch und/oder Pferd. Es ist „*la houle*“, der Seegang, die Welle.³⁹ Das Tempo zieht an: Wölbten sich in den Quartetten die Satzkonstruktionen jeweils über die gesamte Strophe und fand man maximal zwei finite Verben in vier Versen, folgen die Verben nun nahezu asyndetisch und zumeist ohne *complément*, ohne nähere Bestimmung, aufeinander. Die Welle schlägt über der Gruppe zusammen, „*Et déferle*“, – was effektiv-abbildend im *rejet* steht, ‚abgebrochen‘ und in den zweiten Vers der Strophe verschoben ist. Dieses Zusammenschlagen über Ross und Reiter bewirkt die Verschmelzung. Das Motiv der Verschmelzung scheint dadurch noch gesteigert, dass die Reaktion von Mensch

³⁹ Als wolle er einen ‚fließenden‘ Übergang gestalten, bereitet Heredia diesen Wechsel des Agens schon im letzten Satz des zweiten Quartetts vor: „[*L’étalon et le dompteur*] *Se plaisent à laisser sur la chair et le crin / Frémir le flot glacé de la rude Atlantique*“.

und Pferd auf das Brechen der Welle sexuell konnotiert ist. Der Kraftentladung der Welle korrespondiert eine orgastische Energieentladung der beiden ‚Landwesen‘, wenn sie in unartikulierte Laute ausbrechen und der um sich schlagende Schweif das Wasser „en jets éblouissants“ aufspritzen lässt.

Doch erscheint diese ‚Vereinigung‘ zugleich ironisiert. Das Zusammenschlagen der Welle lässt Mensch und Pferd nämlich syntaktisch – im Gegensatz zu der sonstigen Tendenz des Gedichts – auseinandertreten: „Lui crie. Il hennit“. Diese beiden Sätze sind ebenso kurz und einfach wie die vorangegangenen Verbalkonstruktionen, die sich die Welle als Subjekt teilten. Auch wenn sie syntaktisch und semantisch parallel gebaut sind, tritt im Vergleich mit den ersten beiden Strophen doch nur umso stärker die Trennung von Mensch und Tier in zwei Subjekte und ihre Verteilung auf zwei verschiedene Sätze hervor, trotz der Ambivalenz, die zunächst durch die gleichermaßen gegebene Beziehbarkeit von „lui“ und „il“ geschaffen wird, denn sie wird in der Fortsetzung des zweiten Satzes gleich wieder beseitigt – einen Schweif hat nur das Pferd.

Medium der Verschmelzung ist also letztlich nicht eine Natur, Mensch und Pferd inhärente und gemeinsame Lebenskraft, sondern die Welle, die beide umfängt und dem Blick teilweise entzieht.⁴⁰ Der Effekt ist also ein rein optischer: In der Gischt lösen sich die Konturen auf, wie an den zerzausten Haaren zum Ausdruck kommt. Dass die Verschmelzung durch die Welle bewirkt wird, ist auch daran erkennbar, dass nicht nur Mensch und Pferd verschmelzen, sondern sich auch andere Grenzen auflösen: Das Wasser ist ebenso blau wie der Himmel; auch die Welle zeigt eine zerrissene Struktur, so wie die Haare von Ross und Reiter durcheinandergeraten sind, und ihre Brust dampft ebenso wie die Gischt.

In dieser Präsentation des Zentaurs als optischen Effekts, ja, als optischer Täuschung liegt der entmythologisierende Charakter des Gedichts. In diese Entmythologisierung sind sogar noch vitalistische oder evolutionstheoretische Ansätze einbezogen, welche die Kontinuitäten zwischen Mensch und Tier unterstreichen, wie derjenige Ernst Haeckels.⁴¹ Heredia scheint die Mythologie geradezu ironisch gegen eine so verstandene Evolutionstheorie auszuspielen: Die gleichermaßen in Mensch und Tier heiß brennende Lebenskraft wird ja aufgerufen – nur um sogleich durch die ‚kalte‘ Linse der Optik ersetzt zu werden. Remythologisierend wäre das Gedicht hingegen zu nennen, wenn es in der Ver-

⁴⁰ U.a. aus diesem Grund glaube ich, dass der erwähnte Hinweis Yann Mortelettes an dem Gedicht letztlich vorbeigeht.

⁴¹ Er schlägt sich beispielsweise in Haeckels ‚biogenetischem Grundgesetz‘ und seinen vergleichenden Embryonentafeln nieder, die Embryonen vom Mensch, Schwein, Huhn und Salamander nebeneinanderstellt, vgl. dazu Nick Hopwood, *Haeckel's Embryos: Images, Evolution, and Fraud*, Chicago 2015 sowie Kapitel 74.1.

schmelzung zum Zentaur gipfeln, sie als Ergebnis präsentieren und diese Verschmelzung auf Dauer stellen würde, wenn also etwa der Term ‚Zentaur‘ erst am Ende fiele – und so das mythologische Wesen in der Moderne leibhaftig gegenwärtig würde, ähnlich wie beispielsweise in Walter Paters *Imaginary Portraits* antike Götter im christlichen Mittelalter gegenwärtig sind,⁴² oder, motivisch näher an Heredia, ein Zentaur in Gabriele d’Annunzios Gedicht *La morte del cervo* aus dem toskanischen Fluss Serchio steigt. Dort hält ein Beobachter ihn zunächst für einen Menschen, da der Pferdeleib ganz im Wasser verborgen ist, um sodann über vierzig Strophen lang Zeuge eines Kampfes zwischen dem Zentauren und einem kapitalen Hirsch zu werden: einer wenn auch zerstörerischen, doch dithyrambisch gefeierten Entfaltung vitaler Kraft.⁴³

Bei Heredia scheint sich die Gestalt in ironischer Weise gerade im Moment der optischen Verschmelzung phonetisch-lexikalisch gleich wieder aufzulösen. Denn das Pferd, das „cheval“, ein Wort, das im übrigen Gedicht aufgrund seiner unheroischen Stillage sorgsam vermieden ist, ist in der Schlussstrophe versteckt gegenwärtig, und zwar klanglich in den Wörtern „cheveux“ und „échevelés“ – es schimmert klanglich genauso durch die letzte Strophe hindurch wie das Pferd durch die aufspritzende Gischt.

7.3.2 *La Source*: Sinnstiftung aus historischem Geist und markierte Distanz

Keinen eigenen kognitiv-analytischen Anspruch, aber doch einen Erkenntnismoment inszeniert Heredia in dem Gedicht *La Source*. Es entfaltet historisch-archäologisches Wissen, das vergessene Sinnzusammenhänge wieder vergegenwärtigt. Eine besondere Würde zieht es aus deren religiösem Charakter: es handelt sich um ein Wissen von Gesten und Gerätschaften, um den antiken Gottheiten Respekt zu erweisen. Sie zu erkennen oder wiederzuerkennen bleibt dem Leser vorbehalten. Der Erkenntnismoment bleibt extradiegetisch, bleibt

⁴² Vgl. Pater „Denys L’Auxerrois“ und „Apollo in Picardy“ – jeweils „a quaint legend“, eine ‚bizarre Legende‘, so die Charakterisierung, die der Erzähler des ersten Textes für diese Art von Epochen kreuzenden Geschichten selbst wählt (Walter Pater, *Three Major Texts. The Renaissance, Appreciations, and Imaginary Portraits*, William E. Buckler [Hrsg.], New York 1986, S. 263).

⁴³ Vgl. Gabriele d’Annunzio, „La morte del cervo“, in: ders., *Versi d’amore e di gloria*, Bd. 2, Annamaria Andreoli/Niva Lorenzini (Hrsg.), Mailand 1984, S. 552–557. Dieser knappe Hinweis erschöpft das Gedicht natürlich nicht, das eine eingehende Interpretation verdiente. Seine letzten beiden Verse deuten auch eine höhere Komplexität hinsichtlich Verortung und Status des zuvor geschilderten Geschehens an: „Sparve Ombra labile / verso il Mito nell’ombre del crepuscolo“ (ebd., S. 557).

außerhalb der im Gedicht evozierten Welt und erreicht den darin auftretenden Menschen nicht. Heredia kreierte auf diese Weise eine doppelte Distanz zwischen der Antike und der Lesegegenwart. Im Gedicht ist nämlich eine weitere Zeitschicht, die unbestimmte Gegenwart – oder eher Vergangenheit – des Zeitpunkts der berichteten Handlung, zwischen den Leser und seine Erkenntnis geschoben. Sie weist die wiedererkannte Antike als ein *Plus-quam-perfect*, als tiefste Vergangenheit aus – und das Wiedererkennen als prekär: Das erworbene Wissen lässt sich nicht anwenden, die Antike bleibt vergangen, ihre Religiosität verloren.

Wie geht dies konkret im Gedicht vonstatten? Zunächst wird die Szenerie einer Quelle, eines von der Natur überwucherten und in seiner Funktion vergessenen antiken Weiheorts, entworfen:

La Source

L'Autel gît sous la ronce et l'herbe enseveli;
Et la source sans nom qui goutte à goutte tombe
D'un son plaintif emplit la solitaire combe.
C'est la Nymphe qui pleure un éternel oubli.

L'inutile miroir que ne ride aucun pli
A peine est effleuré par un vol de colombe
Et la lune, parfois, qui du ciel noir surplombe,
Seule, y reflète encore un visage pâli.⁴⁴

Das Motiv des Marmors, der von Pflanzen überdeckt wird, findet sich auch in anderen Gedichten Heredias, besonders prominent im Schlussgedicht der *Trophées*, das den Titel *Sur un marbre brisé* trägt. Darin wird ein unkenntlicher Marmorkopf inmitten von Ranken, Moos und Blättern beschrieben, ein „débris divin“, der aber durch Licht und Wind plötzlich lebendig zu werden scheint:

Les feuilles, l'ombre errante et le soleil qui bouge,
De ce marbre en ruine ont fait un Dieu vivant.⁴⁵

Lichtstrahl und Windstoß sind traditionelle Metaphern für den Geist – den Geist, der in Erkenntnis erleuchtet und, als *spiritus*, bekanntlich weht, wo er will –, und dieser Geist wirkt durch die Dichtung, so muss man Heredia wohl verstehen: Denn es ist der ansonsten als Ich sprachlich gar nicht in Erscheinung tretende Sprecher des Gedichts, der auf den Effekt von Licht und Wind selber äußerst effektiv, an der Scharnierstelle des Sonetts zwischen den Quartetten und den Terzetten, im-

⁴⁴ Heredia, *Les Trophées*, S. 108.

⁴⁵ Ebd., S. 180.

perativisch hinweist, so dass er diesen Effekt sprachlich überhaupt erst hervorbringt. Er tut dies mit einem simplen „Vois“, mit einem ‚ecce‘, das rhetorische Evidenz kreiert.⁴⁶

Von solch einer dramatischen Inszenierung, die den Leser durch den Imperativ ins Geschehen hineinzuziehen scheint, sind wir in *La Source* weit entfernt. Darin hat nicht nur die Natur den Weiheort überwuchert; er scheint inzwischen sogar von der Natur selbst vergessen, wenn der ‚Spiegel‘ der Quelle kaum einmal etwas zeigt, zum Beispiel einen Vogelflug, und selbst der Mond nur „parfois“, bisweilen, darauf scheint. Der Spiegel ist „inutile“, ist nutzlos, denn es gibt nichts, das er reflektieren könnte. Wenn die dem Weiheort zentrale Quelle „goutte à goutte“, Tropfen für Tropfen, ihr Becken füllt, ist man erst versucht, dies im Sinne des antiken Sprichworts „gutta cavat lapidem“⁴⁷ – steter Tropfen höhlt den Stein – zu verstehen: die Quelle arbeite hartnäckig ihrem Vergessen als numinosem Ort entgegen. Tatsächlich scheint der nächste Vers dies zu bestätigen, wenn nun plötzlich affirmativ von einer Nymphe die Rede ist, die zwar ihr Vergessenwerden beweint, aber ja doch als antike *Nymphe* zur Textoberfläche des Gedichts aufgetaucht ist. Doch dann sinken die Implikationen des römischen Sprichworts ein: dass es sich nämlich um Tropfen handeln, die ironischerweise den *Stein* höhlen. Somit scheinen neben den geistigen Bestandteilen des Weiheorts auch seine materiellen, die Ruinen des antiken Tempelchens, in Gefahr, sich in Vergessen aufzulösen. An dieser Stelle deutet sich bereits der prekäre Charakter des Erinnerns an, von dem ich eingangs gesprochen hatte.

Dann tritt ein Hirte auf: „De loin en loin, un pâtre errant s’y désaltère“. Das heißt, zunächst formuliert Heredia iterativ: „De loin en loin“, hin und wieder, findet ein durstiger Hirte den Weg an die Quelle. Der Hirte ist eine im selben Maße wiederkehrende und unbedeutende, da keine Veränderung mit sich bringende Erscheinung wie der Vogelflug oder der Mondschein au dem zweiten Quartett. Dieser iterative Charakter wird aber in ein Ereignis transformiert – erst im Präsens der folgenden Verse und schließlich im *passé composé* des letzten Terzetts. Nun vollzieht sich das Ereignis, das eine Veränderung bewirkt – zumindest außerhalb der diegetischen Welt des Hirten. Er trinkt aus der Quelle, wobei er ein wenig Wasser verschüttet. Unbewusst vollzieht er so die Weihehandlung, deren Sinn seiner Epoche verloren gegangen ist:

⁴⁶ Vgl. für eine ausführlichere Interpretation des Gedichts Kapitel 8.1.4.

⁴⁷ Es findet sich, mitunter in abgewandelter Formulierung, bei Ovid (*Epistolae ex ponto* IV, 10,5, vgl. Georg Büchmann, *Geflügelte Worte*, Frankfurt a.M./Berlin 1986, S. 287 sowie Ovid, *Ars amatoria* – *Liebeskunst*, Michael von Albrecht [Hrsg.], Stuttgart, 1996, S. 46; *Ars amatoria* I, 475–476) und bei Lukrez (Lukrez, *Von der Natur*, Hermann Diels [Hrsg.], Düsseldorf/Zürich o.J., S. 32; *De rerum natura* I, 313).

De loin en loin, un pâtre errant s'y désaltère.
 Il boit, et sur la dalle antique du chemin
 Verse un peu d'eau resté dans le creux de sa main.

Il a fait, malgré lui, le geste héréditaire,
 Et ses yeux n'ont pas vu sur le cippe romain
 Le vase libatoire auprès de la patère.

Das vergessene heidnisch-antike Wissen um Ort und Kulthandlung ist also aufgehoben im Gedicht, wie es in verschiedenen *termini technici* zum Ausdruck kommt, wie „cippe“ und „patère“. Der „cippe“, das heißt die gewöhnlich mit einer Weiheinschrift versehene Stele, ist zwar vom Hirten unbeachtet geblieben. Ihre Inschrift ist unlesbar geworden – und damit die Bedeutung der Quelle. Das Gedicht stellt jedoch ihre Lesbarkeit wieder her. Die „source sans nom“ aus Vers 2 erhält ihren Namen gewissermaßen zurück: So steht denn auch diese Inschrift, typographisch durch die Großbuchstaben und das römische V anstelle des U als solche kenntlich gemacht, „NYMPHIS AVG[USTIS]. SACRVM.“ als Epigraph über dem Gedicht. Insofern auch die Handlung des Hirten nun ‚lesbar‘ geworden ist, nimmt in *La Source* Dichtung eine sinnstifterische Funktion aus historischem Geist an.

Wäre es darum ein didaktisches Gedicht? Gewiss vermittelt es ein Wissen. Jedoch vermittelt es mindestens im selben Maße das Verlustmoment, zum einen durch seinen elegischen Tonfall, der das gesamte Gedicht, aber insbesondere die beiden Quartette durchzieht mit ihrer Klage über jenen Verlust. Zum anderen aber auch durch die angedeutete weitere Zeitebene: Der Hirte ist eindeutig kein antier Hirte, sonst wüsste er um das richtige Verhalten am Quellort. Er ist aber auch kein Mensch des späten 19. Jahrhunderts. Darauf deutet der literarische Ausdruck hin, mit dem er bezeichnet wird und der ihn von simplen zeitgenössischen ‚Schäfern‘, „bergers“, abrückt. Darauf deutet aber auch hin, dass die Reste des Quelltempelchen noch zugänglich sind und dass, wie erst in den letzten beiden Zeilen deutlich wird, sogar die römischen Gefäße noch auf der Stele bereitstehen. Man muss sich die Handlung des Gedichts also in einer gerade nicht mehr heidnischen Spätantike vorstellen: der Verlust des Wissens ist noch frisch und paradoxerweise für den Leser, dem es gerade restituert worden ist, umso brennender. Er hat mit den letzten Versen ja eine weitere Erkenntnis gemacht: wie groß sein zeitlicher Abstand dazu ist und welche ‚dunklen‘ Jahrhunderte auf die geschilderte Szene noch folgen werden...

7.3.3 *Le Récif de Corail*: Vom Kamerablick zu den Lichteffekten der Sprache

Eines der Charakteristika, die Klaus W. Hempfer an der Parnasse-Lyrik hervorhebt, ist die Entsubjektivierung ihrer Sprechinstanz.⁴⁸ In vielen parnassischen Gedichten ist diese Entsubjektivierung wissenschaftlich dekliniert, das heißt sie suggeriert eine entpersonalisierte, objektivierte, allgemeinverbindliche Perspektive auf ihre Gegenstände. So konstituiert die Entsubjektivierung eine weitere poetische Wissenschaftsanalogie auf der Ebene der Verfahren. Durch eine in diesem Sinne zurückgenommene Ausgestaltung der Sprechinstanz ist paradigmatisch Heredias *Le Récif de Corail* charakterisiert. Diese Sprechinstanz ist deiktisch unbestimmt, ebenso wie der Standort unklar bleibt, von dem aus das Korallenriff des Titels beschrieben wird. Nur einen ungefähren Hinweis auf den Ort des Riffs selbst erhält man. Insofern es sich um ‚abessinische Korallen‘ handelt, lässt sich schließen, dass sie sich wohl im Roten Meer befinden.⁴⁹

Das Motiv der Unterwasserwelt ist durchaus gängig in der Zeit, ist doch, wie Thomas Brandstetter und Christina Wessely schreiben, seit den 1860ern „ganz Europa von einer leidenschaftlichen Meereslust“ erfasst: Die um die Jahrhundertmitte noch weithin unbekannte Welt der Ozeane übt auf Laien wie Forscher gleichermaßen eine Faszination aus, die in allen großen Städten des Kontinents öffentliche Aquarien entstehen lässt. Wenig später setzt sie sich auch in den privaten Räumen bürgerlicher Interieurs fort in der Gestalt von ‚Ozeanen im Glase‘, wie es zeitgenössisch heißt.⁵⁰ Im Aquarium ist dabei ein „Spiel aus Begrenzung und Überschreitung“,⁵¹ zwischen kleinem Ausschnitt und der Illusion der Unbegrenztheit am Werk. Diese Funktion des Aquariums nimmt in Heredias *Récif de Corail*, das 1882 zum ersten Mal publiziert wurde, die Sonettform selbst ein. Es zeigt in knapper, da im Umfang auf vierzehn Verse begrenzter Sprache einen klaren ‚Landschaftsausschnitt‘, suggeriert aber in dessen Verortung „sous

48 Vgl. Klaus W. Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, in: Titus Heydenreich/Eberhard Leube/Ludwig Schrader (Hrsg.), *Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik*, Tübingen 1993, S. 69–91, v. a. S. 78–80.

49 Heredia dürfte auch mit einem Doppelsinn spielen, der „abyssin“ auf „abîme“, den Abgrund, bezieht. Gleichwohl sind die Korallen Flachwasserbewohner, und dem entspricht, biologisch korrekt, auch Heredias Beschreibung ihres Standorts im lichtdurchfluteten und warmen Wasser.

50 Thomas Brandstetter/Christina Wessely, „Einleitung: Mobilis in mobili“, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, 36/2013, S. 119–127, hier S. 119–120. Mit Ursula Harter sprechen sie gar von einem „aquarium craze“ im Viktorianischen England (vgl. Ursula Harter, „Künstliche Ozeane oder die Erfindung des Aquariums“, in: Elisabeth Schleebrügge [Hrsg.], *Das Meer im Zimmer. Von Tintenschnecken und Muscheltieren*, Graz 2005, S. 73–96; vgl. zur Kulturgeschichte des Aquariums auch Bernd Brunner, *Wie das Meer nach Hause kam. Die Erfindung des Aquariums*, Berlin 2011).

51 Brandstetter/Wessely, „Einleitung“, S. 119.

la mer“, und noch dazu einem fremden, weit entfernten, exotischen Meer, seine Grenzenlosigkeit, ebenso wie die Sprache natürlich die Möglichkeit hat, stets neue, im ersten Ausschnitt noch nicht enthaltende Gegenstände zu evozieren, wie es bei Heredia besonders auffällig mit dem Fisch geschieht, der in der dritten Strophe eingeführt wird und den Wendepunkt des Gedichts markiert. Die suggerierte Grenzenlosigkeit befördert nun zugleich den Eindruck der Ortlosigkeit des Beobachters:

Le Récif de Corail

Le soleil sous la mer, mystérieuse aurore,
Éclaire la forêt des coraux abyssins
Qui mêle, aux profondeurs de ses tièdes bassins,
La bête épanouie et la vivante flore.

Et tout ce que le sel ou l'iode colore,
Mousse, algue chevelue, anémones, oursins,
Couvre de pourpre sombre, en somptueux dessins,
Le fond vermiculé du pâle madrépore.

De sa splendide écaille éteignant les émaux,
Un grand poisson navigue à travers les rameaux;
Dans l'ombre transparente indolemment il rôde;

Et brusquement, d'un coup de sa nageoire en feu
Il fait, par le cristal morne, immobile et bleu,
Courir un frisson d'or, de nacre et d'émeraude.⁵²

Greifbar wird ein Beobachter wohl vor allem in zwei Adjektiven: „mystérieux“ und „somptueux“, die eine epistemische bzw. ästhetische Bewertung implizieren. Daneben sind im Kontext der Unterwasserszene noch die Ausdrücke „vermiculé“ (mit gewellt-geriffeltem Rand) und „émaux“ auffällig, daneben in geringerem Maße auch „cristal“, „or“ und „émeraude“. Insbesondere die ersten beiden sind künstlerisch-kunsthandwerkliches Fachvokabular, die übrigen evozieren Kostbarkeit. Aber die Termini werden nicht so konsequent gesetzt, als dass man davon sprechen könnte, hier würde die Naturszenerie in ein Kunstwerk transformiert.⁵³

⁵² Heredia, *Les Trophées*, S. 154.

⁵³ Das unterscheidet dieses Gedicht Heredias zum Beispiel von den parnassischen Gedichten *Médaille* von Frédéric Plessis und *Paysage* von Charles Coran, die Stefan Hartung analysiert. Dort wird Natur in und durch Kunst geschaffen bzw. eine Naturszene, eine Landschaft durch das Hinzutreten eines menschlichen Betrachters in ein Landschaftsbild überführt (vgl. Stefan Hartung, „Kunstautonomie Ästhetik – parnassische Mediatisierung. Der Spielraum der *transposition d'art* am Beispiel fünf komplexer Texte“, in: Klaus W. Hempfer [Hrsg.], *Jenseits der Mimesis. Parnassische „transposition d'art“ und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*,

Ebenso wenig ließe sich umgekehrt sagen (und für den Parnasse käme es geradezu einer *contradictio in adjecto* gleich), dass Natur zum unmittelbaren Formenspender von Kunst stilisiert würde, wie es gut zwanzig Jahre später in den *Kunstformen der Natur* Ernst Haeckels geschieht, die besonders prominent Meereslebewesen in Symmetrien und Mustern ausbreiten.⁵⁴ Eher wird durch die offene Inkonsequenz einer Beschreibung, die sowohl konkrete Ausdrücke als auch eine Kunstmetaphorik mischt, eine Atmosphäre von Sonderbarkeit, Kostbarkeit, auch von Zerbrechlichkeit geschaffen. Auf einer weiteren Ebene fungiert das künstlerisch-kunsthandwerkliche Vokabular indessen als Signal für die dichterische Virtuosität, auf deren Realisierung das gesamte Gedicht abzielt.

Indessen ist es eine „mystérieuse aurore“, ein geheimnisvolles Licht, das die Koralle erhellt, „éclairer“, – durchaus im doppelten Sinne von ‚erleuchten‘ und ‚erläutern‘. Die solcherart paradoxe Fügung – trotz Erleuchtung bleibt das Geheimnis erhalten – kündigt bereits im ersten Vers an, dass sich das Gedicht eines Kommentars, einer Erklärung, gar einer allegorischen Deutung der Naturszene enthalten wird.

Mobilisiert wird dagegen zoologisches Wissen:⁵⁵ Die ‚Zwischenstellung‘ der Koralle zwischen Tier und Pflanze – sie zählt zu den Tieren, ähnelt äußerlich aber eher einer Pflanze – wird benannt, wenn sie als „La bête épanouie et la vivante flore“ beschrieben wird: Die Adjektive erscheinen vertauscht in diesem syntaktischen Chiasmus, der zugleich ein semantischer Parallelismus ist, und vergewaltigen so die changierende Erscheinung der Koralle. Weiter ist die Feststellung korrekt, dass Jodsalze bei der Färbung der Korallen eine wichtige Rolle spielen.

Daneben finden sich nahezu ausschließlich visuelle Eindrücke.⁵⁶ Heredia inszeniert ein Wechselspiel von Licht und Schatten, von Farbigkeit und Farblosigkeit, von Stasis und Bewegung. In den ersten beiden Strophen werden Korallen und korallenartige Lebewesen mit ihrer prächtigen purpurroten Färbung und Musterung beschrieben. Neben den ‚statischen‘ Korallen werden mit Seeanemone

Stuttgart 2000, S. 9–41, hier S. 28–30). *Le Récif de Corail* ist hingegen nicht an einer vexierbildhaften Übergänglichkeit zwischen Kunst und Natur interessiert. Hier liegt die ‚Kunst‘ in einer sprachlichen Analogisierung der Lichteffekte, wie gleich gezeigt werden soll.

⁵⁴ Die erste vollständige Ausgabe der *Kunstformen der Natur* erschien 1904: Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur. Hundert Illustrationstafeln mit beschreibendem Text, allgemeine Erläuterung und systematische Übersicht*, Leipzig/Wien 1904. Dass sich Heredia gleichwohl auf einen anderen Text Haeckels zu beziehen scheint, zeige ich in Kapitel 7.4.3.

⁵⁵ Vgl. dazu ausführlich Kapitel 7.4.3.

⁵⁶ Einzige Ausnahme ist „tiède“ in Vers 3, das, in Anschluss an die ‚abessinischen Korallen‘ platziert, über die Wärme die geographische Verortung der Szene in afrikanischen Gewässern verstärkt.

und Seeigel ja noch zwei weitere Lebewesen genannt, die eher den Aspekt von Pflanzen als von Tieren haben. Mit dem ersten Terzett kommt nun im wahrsten Sinne Bewegung ins Gedicht: Ein Fisch schwimmt durch den Korallenwald, wobei er zunächst farblich unauffällig erscheint. Der Glanz seiner Schuppen ist suspendiert, weil ihn das Licht nicht trifft. Im ersten Terzett bewegt sich der Fisch langsam, im zweiten dann plötzlich schnell, womit er ein Farbenspiel entfesselt, das in seinem hellen Nuancenreichtum im Gegensatz zum monochromen, wenngleich intensiven Rot der Korallen steht, wie ihre Bewegungslosigkeit – in der Tat findet sich in den ersten beiden Strophen kein Verb der Bewegung – in Gegensatz zur Bewegung des Fisches steht. Und so ist dessen Farbenspiel selbst eine feinteilige Bewegung: ein „frisson“, ein Schauer, der durch das Wasser ‚läuft‘.

Dieses dynamische Kontinuum wird nun auf keine Weise anders deutbar als das, was es ist: als Licht, Farbe, Bewegung und ihre Gegensätze. Während in den Tiergedichten Leconte de Lisle eine allegorische Ausdeutbarkeit noch vage suggeriert wird, etwa durch die Zuschreibung bestimmter innerer Zustände an die Tiere,⁵⁷ scheint sie hier gar keine Anknüpfungspunkte zu finden. Heredia beschreibt eine bloße Außensicht, gewissermaßen reine Visualität, verweigert jede weitere Interpretation der visuellen Beschreibung, aus welcher der menschliche Beobachter getilgt ist. Damit analogisiert Heredia in seiner Beschreibungstechnik ein Objektivitätsideal, das sich in den Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts Bahn gebrochen hatte, wie Lorraine Daston und Peter Galison gezeigt haben, nämlich das einer „mechanische[n] Objektivität auf visueller Basis“:⁵⁸ Es ist die Objektivität eines Kamerablicks, der den „menschlichen Hang zum Beurteilen“ ausschaltet.⁵⁹

57 Bereits Titel wie *Le Rêve du Jaguar* oder *Le Sommeil du condor* deuten auf solche Zustände hin. Vgl. auch Claudine Gothot-Mersch, „Préface“, in: Charles Marie René Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, Claudine Gothot-Mersch (Hrsg.), Paris 1985, S. 5–25, hier S. 16–18 sowie Hartung, „L’art pour l’art und Parnasse“, S. 207–208.

58 Lorraine Daston/Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007, v. a. S. 121–200, hier S. 127.

59 Lorraine Daston, „Objektivität und die Flucht aus der Perspektive“, in: dies., *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a. M. 2001, S. 127–155, hier S. 129. Besonders prägnant bringen Daston und Galison das Konzept der mechanischen Objektivität in ihrer Charakterisierung des französischen Physiologen Étienne-Jules Marey auf den Punkt. Marey ist durch seine chronophotographischen Bewegungsstudien noch immer im kollektiven Gedächtnis verankert: „[Marey] dreamed of a wordless science that spoke instead in high-speed photographs and mechanically generated curves; in images that were, as he put it, in the ‚language of the phenomena themselves.“ (Lorraine Daston/Peter Galison, „The Image of Objectivity“, *Representations*, 40/1992, S. 81–128, hier S. 81).

Gleichwohl praktiziert Heredia seine ‚objektive‘ Beschreibung auf eine höchst artistische Weise, wie man am letzten Vers ablesen kann: Das schnelle Changieren der Farben in der Fischflosse, von Gold zu Perlmutter (das ohnehin schon schillert), zu Smaragdgrün, bildet sich ab in einem schnellen, auf- und absteigenden, quasi changierenden Durchgang durch die Vokale: „Courir un frisson d’or, de nacre et d’émeraude“: Von U zu I, zu O, zu A, zu E und wieder zurück zu O. Das O scheint hervorgehoben; es steht an den Enden der jeweiligen Halbverse. Klanglich dominiert es ohnehin das gesamte Gedicht, auch drei der fünf Reime sind Reime auf O. Das O gewinnt im Schlussvers einen immer reineren Klang: Es entwickelt sich vom nasalisierten „frisson“ zum offenen „or“, zum geschlossenen „émeraude“, so wie sich die Farbe der Fischflosse von den metallischen Mischfarben zum hellen Grün entwickelt, einem Grün, das als Komplementärfarbe zum Rot den Fisch noch einmal in einen visuellen Kontrast zu den Korallen rückt. – Diese Dominanz des O dürfte im übrigen nicht zufällig sein. „O“ ist schließlich das klangliche Äquivalent zu „eau“, dem Wasser, mithin dem Medium, in dem sich die ganze Naturszene abspielt.

Am Ende des Gedichts, also in dem Moment, in dem die Szene ihre Vollständigkeit bzw. ‚Klarheit‘ erreicht hat, wird auch das O des letzten Verses ‚geklärt‘ und in Reinheit überführt. Dieser Effekt wird noch einmal dadurch verstärkt, dass Anfang und Schluss des Gedichts über das O miteinander verklammert sind. Der erste Vers endet auf dem Syntagma „mystérieuse aurore“, also auf einem doppelten und zugleich doppelt dunklen offenen „O“ – doppelt dunkel, da klanglich dunkel durch die Offenheit des O sowie semantisch Dunkelheit suggerierend durch das Adjektiv ‚geheimnisvoll‘. Diese Dunkelheit hellt das letzte Wort des Gedichts buchstäblich auf: im hellen E und dem ‚gereinigten‘, geschlossenen O von „émeraude“ – ein sprachlicher Lichteffect, der Lichteffect bleibt und bleiben soll, ohne Deutung. Höchstens als sanfte Bekräftigung, als diskretes Symbol einer Poetik solch artistischer Virtuosität mag man die Tatsache lesen, dass ein Edelstein ans Ende des Schlussverses gesetzt ist: So wie Heredia die natürlichen Lichteffecte in die Form eines Sonetts bringt, lässt er die formlose, unumgrenzte „aurore“ des Eingangsverses am Schluss die kristalline Gestalt des Smaragds gewinnen.

7.4 Haeckels Korallen – Heredias Korallen: Parallelen und artistische Differenz⁶⁰

Am 17. Juni 1874 schreibt Gustave Flaubert an Edma Roger des Genettes, eine seiner bevorzugten Briefpartnerinnen, und selbst wenn (oder gerade weil) er sich erschöpft und deprimiert fühlt, „fatigué et triste“, vollkommen von Schmerzen zerfressen, „abîmé de douleurs dans tous les endroits de [sa] vieille machine“, findet er Gelegenheit, ihr ein Buch zu empfehlen: „Ce livre est plein de faits et d'idées. C'est une des lectures les plus substantielles que je sache“.⁶¹ Ungefähr vier Wochen später, am 14. Juli, schreibt er ihr erneut, aus seinem mittlerweile angetretenen Kuraufenthalt in Kaltbad in den Schweizer Bergen. Nun geht es ihm auf andere Weise schlecht: Flaubert teilt ihr mit, dass er sich zu Tode langweile („à crever“) – und empfiehlt derselben Edma dasselbe Buch ein zweites Mal. Offenkundig hat Flaubert vergessen, dass er es bereits erwähnt hat, denn er verwendet in diesem Kontext beinahe dieselben Formulierungen – ausgenommen sein Urteil über das Buch. Unverändert positiv, ja enthusiastisch, formuliert er es doch in ganz anderen Termini. Flaubert schreibt: „J'ai lu un livre qui fait joliment rêver“.⁶²

Zum einen die ‚substantielle Lektüre‘, die ‚Tatsachen‘, zum anderen der ‚Traum‘; zum einen die gesicherte Information, auf der anderen die in Bewegung gesetzte Imagination. Träume und Tatsachen widersprechen sich nicht notwendigerweise, denn wenn Flaubert in seinen Briefen die Termini wechselt, so wechselt er auch die Perspektive: Beim ersten Mal ist es die der Rezeption, zielt auf das Wissen, das man durch Lektüre aufnimmt; beim zweiten die der Produktion – das, was die Lektüre im Schriftsteller sozusagen angestoßen hat. Welches ist nun dieses so interessante, so suggestive Buch, dass es Flaubert zum Träumen gebracht hat? Es handelt sich um eines der bekanntesten Werke Ernst Haeckels, *Natürliche Schöpfungsgeschichte. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Entwicklungslehre* von 1868, das bereits 1874 unter dem Titel *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles* ins Französische

⁶⁰ Ich habe eine gekürzte und modifizierte Fassung dieses Kapitels bereits unter dem Titel „Zauberhafte Lichteffekte. Ästhetik und Wissenschaft bei Haeckel, Bölsche und Heredia“ veröffentlicht (vgl. Henning Hufnagel, „Zauberhafte Lichteffekte. Ästhetik und Wissenschaft bei Haeckel, Bölsche und Heredia“, in: *Lendemains. Études comparées sur la France*, 41/2016, 162–163, S. 64–82).

⁶¹ Gustave Flaubert, *Correspondance*, Bd. 4, Jean Bruneau (Hrsg.), Paris 1998, S. 813–814.

⁶² Ebd., S. 834 und S. 835.

sche übersetzt worden ist.⁶³ Die beiden Pole von Flauberts Lektüre, ‚Träume‘ und ‚Tatsachen‘, scheinen mir sehr gut die Schriften Haeckels zu charakterisieren: Einerseits präsentieren sie sich als eine strenge Exposition streng wissenschaftlicher Tatsachen, andererseits laden sie zur Spekulation ein und praktizieren die Spekulation auch selbst, bis sie gar die weiten philosophischen Schwingen einer ‚Weltanschauung‘ aufspannen, des ‚Monismus‘ mit seinen religiösen Obertönen. Das bevorzugte argumentative Instrument dieser Weltanschauung ist die visuelle Evidenz. Haeckel, der selbst ein begabter Aquarellist war, fügt systematisch Illustrationen in seine Texte ein und legt sogar Bücher vor, in denen die Bilder die Hauptrolle spielen, wie seine berühmten *Kunstformen der Natur*.

Diese visuelle und ästhetische Seite hat viele Schriftsteller und Künstler in ganz Europa und darüber hinaus zum Träumen gebracht. Haeckel hingegen hat sich kaum für Kunst an sich und noch weniger für Literatur interessiert. Dennoch kommt der Ästhetik in seinem Werk eine zentrale Rolle zu. Sie werde ich im ersten Teil dieses Kapitel herausarbeiten. Ich gehe dabei auch der Frage nach, warum Haeckel keine explizite literarische Ästhetik, d. h. eine Poetik, im Rahmen seines Monismus entwickelt. Trotzdem ist er, wie ich mit dem Hinweis auf Flaubert bereits gezeigt habe, gerade auch unter französischen Literaten wirksam geworden; an einigen Gedichtinterpretationen wird dies noch deutlicher werden.⁶⁴ Dies ist auch der Grund, warum ich Haeckel im Rahmen meiner Untersuchung überhaupt größeren Raum widme: Haeckel ist ein Paradebeispiel für einen Denker am Ende des 19. Jahrhunderts, der auf Wirkung in verschiedenen diskursiven Universen gezielt, ja, der sich selbst an der Schnittstelle von Naturwissenschaft und Kunst situiert hat und daher für künstlerische und literarische Bezugnahmen besonders zugänglich ist. Nichtsdestoweniger hat Haeckel sich selbst grundlegend als Wissenschaftler verstanden, und seine Arbeiten sind als avancierte Wissenschaft verstanden und anerkannt worden. Und auch wenn gewisse seiner Positionen und Ergebnisse in der damaligen Forschung durchaus umstritten waren,⁶⁵ war er doch als Wissenschaftler prominent institutionalisiert.

In einem zweiten Teil präsentiere ich eine Lektüre des programmatischen Essays *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* von Wilhelm Bölsche, dem Freund, Adepten und Popularisierer Ernst Haeckels. Ich vertrete die These, dass sie als jene ‚fehlende‘ Haeckel’sche Literarästhetik und Poetik gelten kann.

⁶³ Ernst Haeckel, *Histoire de la création des êtres organisés d’après les lois naturelles*, Paris 1874. – Flaubert hält sich also fleißig *up to date* der Neuerscheinungen: Er liest ein Buch, das gerade von der Druckerpresse kommt.

⁶⁴ Vgl. Kapitel 7.4.3. und 7.5.5.

⁶⁵ Vgl. z. B. zum spektakulärsten Fall, den Fälschungsvorwürfen gegenüber Haeckels vergleichenden Embryonenbildern, unlängst Hopwood, *Haeckel’s Embryos*.

Im größeren Zusammenhang dieses Buches ist Bölsches Versuch, Literatur auf eine (natur)wissenschaftliche Grundlage zu beziehen, umso bedeutsamer, als er eine zeitgenössische Alternative zu Zola entwickelt, auch wenn sie kaum in Frankreich wirksam geworden ist. Anders als Zola schließt Bölsche die Lyrik nicht aus seinem Versuch aus. Im Unterschied zum *Roman expérimental* entwickelt er ein Konzept, das sich als gattungsübergreifend versteht. Gleichwohl bleibt festzuhalten: Sein Titel, der Lyrik auf den ersten Blick sogar ins Zentrum zu stellen scheint, verspricht mehr, als er tatsächlich hält. Auch Bölsche denkt in erster Linie an den Romancier, selbst wenn er in seinem Essay stets vom ‚Dichter‘ spricht.

Dieses gattungsübergreifende Konzept soll in einem dritten Teil des Kapitels an ein Gedicht José-Maria de Heredias angelegt werden. Auf implizite Weise formuliert es einen Kommentar zu der Art von Ästhetik, wie Bölsche sie entwickelt. Heredias Gedicht, *Le Récif de Corail*, habe ich im vorigen Kapitel bereits einmal interpretiert. Nun rückt es erneut ins Zentrum der Aufmerksamkeit, weil es besonders enge Beziehungen zu einem Text Haeckels zu unterhalten scheint, seinem Buch *Arabische Korallen*. Angesichts einer Fülle von Parallelen könnte Heredias Sonett dieses Buch gar als Inspirationsquelle genutzt haben. Auch wenn ich nicht so weit gehe, aus den überraschend vielfältigen intertextuellen Bezügen eine zweifelsfreie Quellenbeziehung ableiten zu wollen, öffnet die heuristische Annahme einer solchen Beziehung doch den Blick, um Heredias Gedicht fruchtbar mit Haeckels – ästhetischen wie methodologischen – Vorgehensweisen zu kontrastieren. So lese ich das Gedicht als Reaktion auf Haeckels Verfahren und zeige, wie das Gedicht eine parnassische Poetik artistischer Virtuosität verwirklicht, indem es Wissenselemente und Vorgehensweisen Haeckels aufnimmt, auswählt und umfunktionalisiert.

7.4.1 Haeckel und die Ästhetik

Bis zum 19. Jahrhundert ist Natur als Kosmos konzipiert worden, als ein Ganzes, ein homogenes, nach vernünftigen Prinzipien geordnetes Gefüge, das auf den Menschen zentriert ist. Diese im Christentum fest verwurzelte Vorstellung findet sich auch in der Poetik der Romantik, insbesondere der französischen.⁶⁶ Im 19. Jahrhundert gerät diese Vorstellung von mindestens zwei Seiten unter Druck:

⁶⁶ Vgl. die konzise Darstellung dieser poetologischen Sachlage bei Föcking, „*Contre la pôhësie*“, v. a. S. 401–402. Vgl. auch Andreas Kablitz, *Alphonse de Lamartines Méditations poétiques. Untersuchungen zur Bedeutungskonstitution im Widerstreit von Lesererwartung und Textstruktur*, Stuttgart 1985, S. 83–93 und Franz Penzenstadler, *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition. Ode und Elegie in der französischen Romantik*, Stuttgart 2000, S. 88–123.

erstens der Entwicklung der empirischen Naturwissenschaften, die eine große Menge spezialisierten Wissens liefern; zweitens der Darwinschen Evolutionstheorie, die jegliche Teleologie durch das Werk des Zufalls ersetzt. Ironischerweise haben Philosophen und Wissenschaftler versucht, die verlorene Einheit des Weltganzen gerade unter Rekurs auf die Evolutionstheorie wieder herzustellen. Ernst Haeckel hat eine solche Wiederherstellung seit seiner *Generellen Morphologie der Organismen* von 1866 explizit zu seinem Ziel erklärt. So formuliert er seine neue Philosophie der Natur als eines Ganzen unter dem Kampfbegriff des Monismus.⁶⁷

Indem Haeckel den Blick auf das Ganze über den auf die Einzelheiten privilegiert, weist er der Ästhetik eine zentrale argumentative Rolle zu. Insofern der Ästhetik ein solcher totalisierender, holistischer Blick auf die Phänomene als solche eigen ist, ist sie die Perspektive, unter der die Natur als ein organisiertes Ganzes betrachtet werden kann, die Perspektive des Subjekts, das einen ‚Sinn‘ in dem, was es sieht, finden kann.⁶⁸ Auf diese Weise offenbart sich die Natur für Haeckel als ein Gefüge von unmittelbar einsichtigen Symmetrien.⁶⁹ Dies gilt ebenso für die Evolutionstheorie. Für Haeckel ist sie keine menschliche, abstrakte Konstruktion. Es handelt sich vielmehr, um Olaf Breidbach zu paraphrasieren, um eine Realität, die direkt und unmittelbar an den Strukturen der Organismen ablesbar ist;⁷⁰ Naturanschauung ist letztlich identisch mit Naturerkenntnis.⁷¹ Insofern die ästhetische Anschauung der Weg ist, unmittelbar visuelle Evidenz zu erzeugen – dieser visuelle Aspekt findet sich ja auch im Wort ‚Weltanschauung‘ –, kommt der Ästhetik die Funktion zu, die Wahrheit der Philosophie Haeckels zu beglaubigen. Eine Konsequenz der Betrachtung der Natur als „sinnvoll, ja äs-

67 Vgl. Bernhard Kleeberg, „Evolutionäre Ästhetik. Naturanschauung und Naturerkenntnis im Monismus Ernst Haeckels“, in: Renate Lachmann/Stefan Rieger (Hrsg.), *Text und Wissen. Technologische und anthropologische Aspekte*, Tübingen 2003, S. 153–179, S. 157. Vgl. auch Bernhard Kleeberg, *Theophysis. Ernst Haeckels Philosophie des Naturganzen*, Köln/Weimar/Wien 2005, v. a. Kapitel 7, S. 209–238.

68 Vgl. Kleeberg, „Evolutionäre Ästhetik“, S. 160. Zu Haeckels Ästhetik vgl. auch Christoph Kockerbeck, *Die Schönheit des Lebendigen. Ästhetische Naturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Wien 1997, v. a. S. 79–101.

69 Vgl. Olaf Breidbach, „Bemerkungen zu Wilhelm Bölsches Bedeutung für die Popularisierung der Naturwissenschaften“, in: Gerd-Hermann Susen/Edith Wack (Hrsg.), *„Was wir im Verstande ausjäten, kommt im Traume wieder“*. *Wilhelm Bölsche 1861–1939*, Würzburg 2012, S. 225–246, hier S. 228.

70 Vgl. ebd.

71 Vgl. zu diesem Gedanken Olaf Breidbach, *Ernst Haeckel. Bildwelten der Natur*, München/Berlin 2006, S. 21–24.

thetisch organisierte[r] Sphäre⁷² ist eine klammheimliche Wiedereinführung des Teleologieprinzips – mit dem Menschen, letzten Endes, als *telos* der Evolution.⁷³ Davon legt eine terminologische Ersetzung bezeichnendes Zeugnis ab: Dort wo Darwin von ‚Selektion‘ spricht, spricht Haeckel von ‚Entwicklung‘.⁷⁴ Zeugnis davon legt ebenfalls das „biogenetische Grundgesetz“ Haeckels ab, wonach die Ontogenese – die Entwicklung des Individuums – eine verkürzte und beschleunigte Rekapitulation der Phylogenese – der Entwicklung der Spezies – ist.⁷⁵ „Wir alle waren einmal Einzeller, Fisch, Reptil, behaarter Affe, im Mutterleib nämlich“, wie Karl Eibl Haeckels Gedanken umschreibt.⁷⁶ „Oh, dass wir unsre Ur-ur-ahnen wären. / Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor“,⁷⁷ wird Gottfried Benn noch in seinen *Gesängen* anstimmen, in umgekehrter Perspektive, doch immer noch in Bezug auf das biogenetische Grundgesetz. Haeckel zufolge wohnt der phylo- und ontogenetischen Entwicklung eine Tendenz zu immer höherer Komplexität, höherer Organisation, formaler Variation und Vervollkommenung inne: „Fortschritt ist ein Naturgesetz“, wie Haeckel bereits 1863 formuliert.⁷⁸ Das biogenetische Grundgesetz wird im übrigen beglaubigt durch ein ästhetisches, an-

72 Peter Sprengel, „Vom ‚Ursprung der Arten‘ zum ‚Liebesleben der Natur‘. Metaphysischer Darwinismus in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts“, in: Norbert Elsner/Werner Frick (Hrsg.), *„Scientia Poetica“. Literatur und Naturwissenschaft*, Göttingen 2004, S. 293–315, hier S. 298.

73 Vgl. Kleeberg, „Evolutionäre Ästhetik“, S. 164 sowie Karl Eibl, „Darwin, Haeckel, Nietzsche. Der idealistisch gefilterte Darwin in der deutschen Dichtung und Poetologie des 19. Jahrhunderts. Mit einer Hypothese zum biologischen Ursprung der Kunst“, in: Helmut Henne/Christine Kaiser (Hrsg.), *Fritz Mauthner – Sprache, Literatur, Kritik. Festakt und Symposium zu seinem 150. Geburtstag*, Tübingen 2000, S. 87–108, S. 90.

74 Kurt Bayertz hat bereits darauf hingewiesen, dass diese begriffliche Ersetzung im Zentrum von Haeckels Monismus stehe (Vgl. Kurt Bayertz, „Die Deszendenz des Schönen: Darwinisierende Ästhetik im Ausgang des 19. Jahrhunderts“, in: Klaus Bohnen [Hrsg.], *Fin de Siècle. Zu Naturwissenschaft und Literatur der Jahrhundertwende im deutsch-skandinavischen Kontext*, München 1984, S. 88–110, S. 92).

75 Vgl. Ernst Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, Berlin/Leipzig 1920, S. 7–8.

76 Eibl, „Darwin, Haeckel, Nietzsche“, S. 93.

77 Gottfried Benn, „Gesänge“ [1913], in: ders., *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, Bruno Hillebrand (Hrsg.), Frankfurt a. M.: Fischer, 1982, S. 47. Peter Sprengel hat gezeigt, dass Benn nicht der erste ist, der dieses Motiv im Sinne Haeckels dekliniert. Sprengel zitiert Marie Eugénie delle Grazie und Gerhard Hauptmann (vgl. Peter Sprengel, „Fantasies of the Origin and Dreams of Breeding“, *Monatshefte*, 102/2010, 4, S. 458–478, S. 464).

78 Ernst Haeckel, „Über die Entwicklungstheorie Darwins“ [1863], in: Uwe Hoßfeld (Hrsg.), *Absolute Ernst Haeckel*, Freiburg 2010, S. 24–43, S. 41. Vgl. Kleeberg, „Evolutionäre Ästhetik“, S. 164–165.

schauungsbasiertes Verfahren: durch die visuelle Evidenz der vergleichenden Embryonentafeln.⁷⁹

Wenn das Individuum in seiner Entwicklung die Evolution seiner Spezies wiederholt, dann liefert das biogenetische Grundgesetz Haeckels ein wissenschaftliches Argument, um die Einheit von Individuum und Natur zu denken.⁸⁰ Diese Einheit umfasst zahlreiche, ja alle Sphären, einschließlich der Ästhetik: Haeckel zufolge kennt nicht nur der Mensch die Kunst. Auch die Natur sei mit einem ‚Kunsttrieb‘ begabt, einer Tendenz zum Schönen; die Natur ist Künstlerin – und bringt ‚Kunstformen‘ hervor, wie ja auch das Titelwort von Haeckels heute noch berühmtester Publikation lautet. Haeckel geht indessen noch weiter: Der Mensch kann künstlerisch nur kreativ sein, weil er Teil der Natur ist; er erkennt, was schön ist, intuitiv, weil er ein Geschöpf der Natur ist.⁸¹ Daher empfiehlt Haeckel den Künstlern auch, die Natur zu imitieren, ihre so mannigfaltigen Formen nachzuahmen: Natur und Artefakt fallen zusammen,⁸² wie an den Dekorationen der Villa Haeckel in Jena gut zu sehen ist. Doch nicht nur dort. Haeckel hat unter den bildenden Künstlern zahlreiche Adepten gefunden. Ihre Arbeiten haben mitunter das ganz große Publikum erreicht, zum Beispiel in Gestalt des Portals der Weltausstellung von 1900. Es nimmt die Form einer Radiolarie auf, eines jener von Haeckel bevorzugten Meeresorganismen. Genauer handelt es sich um eine Radiolarie des Typs *Clathrocanium reginae*, wie der Architekt, René Binet, selbst publik gemacht hat.⁸³ Haeckel hat die Weltausstellung in Paris persönlich besucht, hochzufrieden, durch ein Echo seiner eigenen wissenschaftlichen Arbeit in sie einzutreten.⁸⁴

Während Haeckel bewusst darauf gezielt hat, die bildenden Künstler zu inspirieren und zu leiten, haben die Schriftsteller kaum seine Aufmerksamkeit gefunden. Haeckel hat sich nicht für Literatur als solche interessiert, schon gar nicht für die zeitgenössische. Wenngleich die Ästhetik einen zentralen Platz in seinem

79 Vgl. dazu und zu den bis heute anhaltenden Kontroversen, die mit diesen Bildern verknüpft sind, Hopwood, *Haeckel's Embryos*.

80 Vgl. Eibl, „Darwin, Haeckel, Nietzsche“, S. 94.

81 Vgl. Kleeberg, „Evolutionäre Ästhetik“, S. 166–169.

82 Vgl. ebd., S. 167.

83 Vgl. ebd., S. 166. Binet präsentiert die Radiolarien als ästhetische Modelle zum Beispiel in seinem Buch *Esquisses décoratives* aus dem Jahr 1902 (vgl. Kurt Bayertz, „Biology and Beauty: Science and Aesthetics in fin-de-siècle Germany“, in: Roy Porter/Mikuláš Teich [Hrsg.], *Fin de siècle and Its Legacy*, Cambridge 1990, S. 278–295, hier S. 279). Vgl. zu Haeckels Einfluss auf die bildenden Künste auch Christoph Kockerbeck, *Ernst Haeckels „Kunstformen der Natur“ und ihr Einfluß auf die deutsche bildende Kunst der Jahrhundertwende. Studie zum Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaften im Wilhelminischen Zeitalter*, Frankfurt a. M. 1986.

84 Vgl. Uwe Hoßfeld (Hrsg.), *Absolute Ernst Haeckel*, Freiburg 2010, S. 139.

Monismus einnimmt, so hat Haeckel nie eine explizit literarische Ästhetik entwickelt.⁸⁵ Ganz im Gegenteil: er hat sich häufig über Schriftsteller und Dichter lustig gemacht, die, so Haeckel, nur idyllische Märchen über die Natur erzählten oder falsche Ideen in Gestalt von Kosmogonien und mythologischen Gedichten verbreiteten.⁸⁶

Wenn, wie Haeckels Monismus es lehrt, die Betrachtung der Natur, die Betrachtung der Schönheit ihrer natürlichen Symmetrien einen Weg eröffnet, um der Naturgesetze, das heißt der Gesetze der Evolution, unmittelbar einsichtig zu werden, dann sind Schönheit und Wahrheit innig miteinander verbunden, ja, fallen miteinander zusammen. Dies impliziert einen doppelten Mangel der Literatur. Erstens ist eines der zentralen Merkmale von Literatur im modernen Sinne ihre Fiktionalität. Doch Haeckel kann mit der Fiktion nichts anfangen, da er das Schöne ja mit dem Wahren verknüpft. Zweitens: Wenn man die Natur durch ihre Betrachtung direkt erkennen kann, warum sollte man den Umweg durch das

85 Wenn man bedenkt, dass Haeckel über alle möglichen Themen geschrieben hat – und sogar in einem kleinen Text Bismarck wegen seiner politischen Leistungen zum Doktor *phylogeniae honoris causa* promoviert hat (Ernst Haeckel, *Fürst Bismarck in Jena*, Jena 1892, vgl. Hoßfeld (Hrsg.), *Absolute Ernst Haeckel*, S. 128–129 und S. 220) –, dann kann man sich ohne weiteres einen hypothetischen Essay vorstellen, etwa mit dem Titel „Die schöne Literatur im Lichte der Entwicklungslehre“. Wenn Haeckel von Dichtung spricht, denkt er im allgemeinen an antike Dichtung, an mythologische Texte und Kosmogonien, und sie interessiert ihn nur insofern, als sie sich anschickt, die Welt zu erklären – eine Erklärung, die Haeckel sofort zurückweist aufgrund „des Mangels eingehender Naturbetrachtung“ (Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, S. 23). – Es versteht sich von selbst, dass ich damit nicht die Möglichkeit verneinen möchte, eine implizite Poetik von Haeckels Texten (als wissenschaftlichen) aus diesen Texten selbst zu rekonstruieren, eine Poetik, die auch gegenüber der ‚schönen Literatur‘ wertend Stellung bezieht. Doch ist zu unterstreichen, dass Haeckel in seiner Weltanschauung keine explizite Rolle und noch weniger eine bestimmte Form für die Literatur vorgesehen hat. Es bleibt anzufügen, dass den Zeitgenossen Haeckels Texte, selbst diejenigen mit popularisierender Intention, nur wenig literarisch erschienen; sie wurden vielmehr aufgrund ihrer ausgefeilten Terminologie, die sehr häufig mit Neologismen gespickt ist, als sehr und auf sehr schwergängige Weise (fach)wissenschaftlich angesehen. Andreas Daum schließt denn auch: „Haeckels Hauptwerke, die man als populärwissenschaftlich zu bezeichnen gewohnt ist, entsprachen kaum dem Ideal populärer Sprache. Umgangssprachliche Wendungen, rhetorische Mittel und literarische Textformen nutzt der Jenaer Ordinarius nicht“ (Andreas Daum, *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848–1914*, München 2002, S. 307).

86 Vgl. Haeckel, *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, S. 8, S. 13–14, S. 23. Vgl. Nicolas Wanlin, „La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil“, in: *Romantisme*, 154/2011, 4, S. 91–104, v. a. S. 96 und Stéphane Michaud, „Die dichterische Phantasie vom Naturalismus bis zur Psychoanalyse“, in: Monika Schmitz-Emans (Hrsg.), *Literature and Science – Literatur und Wissenschaft*, Würzburg 2008, S. 127–138, v. a. S. 132.

diskursive Reich des Worts nehmen? In den Augen Haeckels kann die Literatur nichts lehren, was die Betrachtung nicht schon gelehrt hätte, außer Fiktiv-Falsches, und dies auch noch auf umständliche Weise. Doch enthüllen sich die Geheimnisse der Natur vor allen Betrachtern? Nicht jeder ist Experte. Eine Rolle könnte die Literatur für Haeckel jedoch finden: in der Erziehung des Blicks. Eine so verstandene Literatur hat Wilhelm Bölsche praktiziert.

7.4.2 Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie von Wilhelm Bölsche als haeckel'sche Poetik

Heutzutage ist Wilhelm Bölsche (1861–1939) allenfalls noch für seine zahlreichen populärwissenschaftlichen und weltanschaulichen Bücher bekannt. Sie decken eine enorme Bandbreite an Gegenständen und Disziplinen ab: von der Zoologie über die Anthropologie bis hin zur Geologie und Paläontologie, ganz zu schweigen von Biographien Alexander von Humboldts, Goethes, Novalis', Darwins und Haeckels. Diese Namensliste lässt bereits ahnen, dass er sich in geistiger Nähe des Haeckel'schen Monismus bewegt. Zahlreiche seiner Bücher sind in einer Reihe mit dem bezeichnenden Namen *Kosmos* publiziert worden; sie haben astronomische Auflagenzahlen erreicht.⁸⁷ In seinen Anfängen versuchte Bölsche jedoch, sich als Romancier zu etablieren. Neben drei Romanen hat Bölsche 1887 sogar einen poetologischen Essay publiziert, der als einer der theoretischen Grundlagentexte des deutschen Naturalismus gilt: *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*.⁸⁸

Dieses Buch präsentiert sich als seltsamer Zwitter, als ein eigentümliches Hybrid: In sieben Kapitel untergliedert, zielt es darauf, eine ‚realistische Ästhetik‘ zu entwickeln, das heißt eine Ästhetik auf Augenhöhe der Tendenzen seiner Zeit, und das bedeutet, eine Ästhetik, die sich auf die Erkenntnisse der (Natur-)Wissenschaften stützt:

⁸⁷ Vgl. Breidbach, „Bemerkungen“, S. 226. Eine Bibliographie von Bölsches Schriften findet sich in Wilhelm Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik (1887)*, Johannes J. Braakenburg (Hrsg.), Tübingen 1976, S. 105–161. Zu Bölsche und dem Monismus vgl. Jürgen Joachimsthaler, „Ästhetik im Zeitalter der naturwissenschaftlichen Dominanz: Wilhelm Bölsche und der ‚Monismus‘“, in: Gerd-Hermann Susen/Edith Wack (Hrsg.), *„Was wir im Verstande ausjäten, kommt im Traume wieder“*. Wilhelm Bölsche 1861–1939, Würzburg 2012, S. 395–421.

⁸⁸ Vgl. das Nachwort von Johannes J. Braakenburg in Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*, S. 84–98.

Realistisch nenne ich diese Aesthetik, weil sie unserm gegenwärtigen Denken entsprechend nicht vom metaphysischen Standpunkte, sondern vom realen, durch vorurtheilsfreie Forschung bezeichneten ausgehen soll.⁸⁹

Doch diese Ästhetik geht nicht nur von den Wissenschaften aus. Sie soll selbst wissenschaftlich, gar naturwissenschaftlich sein. Bölsche zufolge sind die sieben Kapitel seines Buches „wissenschaftliche Studien“.⁹⁰ Gleichzeitig leugnet das Buch nicht seinen programmatischen, gar manifestartigen Charakter.⁹¹

Bölsche verwendet den Begriff ‚Poesie‘ in weitem Sinne, auf eine sehr deutsche Weise: Er umfasst die gesamte Literatur. Doch wenn er vom ‚Dichter‘ spricht, meint er an erster Stelle den Autor von Romanen. Er sieht in der Gattung des Romans die Speerspitze der Literatur der Zukunft. Auch wenn alle Genera der Wissenschaft in Bölsches Sinne als Dokumentationsgrundlage gleichermaßen zugänglich sind, ‚hinke‘ die Lyrik, wie im übrigen auch das Drama, dem Roman in der Entwicklung ‚hinterher‘ und reflektiere – noch weniger als der aktuelle Roman – Wissenschaft nicht ausreichend.⁹² Doch kommt Lyrik und Dramatik in der ‚realistischen Ästhetik‘ Bölsches eine besondere gattungsspezifische Rolle zu: Innerhalb seines poetologischen Tableaus erscheinen ihm die Versdichtung und das Drama dank eines vorgeblich direkten Verhältnisses zum Gefühl geeignet, die schockierendsten Seiten des ‚realistischen Romans‘ abzumildern.⁹³ Insofern sieht er für Lyrik und Drama eine Trost- und Kompensationsfunktion, die gleichwohl ihre wissenschaftliche Fundierung nicht tangieren soll.⁹⁴

Das erste Kapitel entfaltet die zentralen Ideen Bölsches. Insbesondere stellt er heraus, was er die „versöhnende Tendenz des Realismus“⁹⁵ nennt: Sein Realismus versöhne die traditionellen Ansprüche von Literatur auf ein moralisches Wissen mit den neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen. Bölsche erklärt, nicht am institutionellen Status von Literatur als Vermittlungsinstanz von Ori-

⁸⁹ Ebd., S. 1.

⁹⁰ Ebd.: „Die nachfolgenden wissenschaftlichen Studien behandeln [...] das, was nach meiner Ueberzeugung im ersten Buche jeder neuen, unserm modernen Streben gerecht werdenden Aesthetik seine Stelle finden müsste.“

⁹¹ Vgl. ebd., vor allem das letzte Kapitel „Eine Schlussbetrachtung“, insbesondere die Formulierungen auf S. 62.

⁹² Ebd., S. 65.

⁹³ Lyrik und Drama, die „immer mehr zum Herzen sprechen“, werden den „harten Tritt des Romanes“ dämpfen, „wenn sie erst einmal zur Stelle sind“ (ebd.).

⁹⁴ Unabhängig von der Relation zum Roman sieht auch Sully Prudhomme eine ähnliche Funktion für seine Lyrik (vgl. Kapitel 7.5.1).

⁹⁵ Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*, S. 3.

entierungswissen rütteln zu wollen.⁹⁶ Er spricht also nicht davon, die Kunst durch die Wissenschaft zu ersetzen, und er plädiert ebenso wenig dafür, sie methodisch miteinander zu verschmelzen. Es geht ihm vielmehr um die Integration der wissenschaftlich beglaubigten Inhalte, die dank ihrer Faktizität die Relevanz von Literatur befördern sollen. Insofern ist seine Stoßrichtung anders gelagert als die von Zolas Programmschrift *Le roman expérimental* – auf das Verhältnis Bölsches zu Zola werde ich gleich noch zurückkommen –; Zola entwickelt ja, wie die Medizin dank der Experimentalmethode von einem „art“ zu einer „science“ geworden sei, und propagiert eine analoge Entwicklung für den Roman.⁹⁷

Bölsche fordert, dass die Literatur das neue Wissen zur Kenntnis – und zum Ausgangspunkt nehme, um mit dem „Schatz sicherer Erkenntnisse“⁹⁸ zu wuchern und so Fiktionen zu schaffen, die nicht gegen die Gesetze der Wahrscheinlichkeit verstoßen. Aber trotz ihres Dokumentarismus sollen sie weiterhin Schöpfungen eines ‚Genies‘ bleiben: Diese ‚realistischen Fiktionen‘ sollen also programmatisch mehr als eine Reproduktion von Tatsachen – und etwas anderes als eine wissenschaftliche oder wissenschaftsähnliche Produktion von Tatsachen oder Hypothesen sein: Sie sollen nicht nur Erklärungen, sondern ‚Sinn‘ geben.⁹⁹ Bölsche zitiert Goethe und Alexander von Humboldt als Vorbilder, Beispiele, die sämtlich, aber insbesondere durch das letztere eine Konvergenz mit Haeckel andeuten.¹⁰⁰

Durch eine wissenschaftlich-dokumentarische Fundierung werde die Literatur erneuert, ja, sie werde, schreibt Bölsche mit einer biologischen Metapher, revitalisiert: „der Poesie [wird] ein frisches Lebensprincip [zugeführt]“. ¹⁰¹ Grundsätzlich

⁹⁶ Ebd., S. 5.

⁹⁷ Vgl. Émile Zola, „Le Roman expérimental“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mittele (Hrsg.), Paris 1968, S. 1175 – 1203, hier S. 1175.

⁹⁸ Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*, S. 5. So fährt er fort: „Eine Anpassung an die neuen Resultate der Forschung ist durchweg das Einfachste, was man verlangen kann. Der gesunde Realismus ermöglicht diese Anpassung. Indem er einerseits die hohen Güter der Poesie wahrt, ersetzt er andererseits die veralteten Grundanschauungen in geschicktem Umgang durch neue, der exacten Wissenschaft entsprechende.“

⁹⁹ Ebd., S. 11: „Einen Menschen bauen, der naturgeschichtlich echt aussieht und doch sich so zum Typischen, zum Allgemeinen, zum Idealen erhebt, dass er im Stande ist, uns zu interessiren aus mehr als einem Gesichtspunkte, – das ist zugleich das Höchste und das Schwerste, was der Genius schaffen kann. Wie so der Mensch Gott wird, ist darin enthalten [...]. Das Erhebendste dabei ist der Gedanke, dass die Kunst mit der Wissenschaft empor steigt.“

¹⁰⁰ Ebd., S. 6. Zum ‚Fortleben‘ von Alexander von Humboldts Naturteleologie in Haeckels Monismus vgl. Kleeberg, „Evolutionäre Ästhetik“, S. 155.

¹⁰¹ Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*, S. 5.

beklagt Bölsche einen Mangel an geeigneten Informationsquellen für Schriftsteller – einen Mangel an popularisierenden und populärwissenschaftlichen Texten:

Es mangelt zunächst gänzlich an brauchbaren Büchern, die dem Dichter einen vollkommenen Einblick in das verschaffen könnten, was ihm aus dem ungeheuren Bereiche der wissenschaftlichen Forschung über den Menschen zu wissen Noth thut.¹⁰²

Dieser Satz wirkt geradezu wie eine ironische Antizipation der späteren Karriere Bölsches als Schriftsteller, denn einen solch informativen Anspruch haben ja die Bücher, mit denen er seine größten Erfolge feiern wird.

Bölsche lässt seiner manifestartigen Einführung eine Reihe von Kapiteln über „einzelne Probleme [folgen], an denen der Naturforscher und der Dichter gleich grossen Antheil nehmen“:¹⁰³ die Willensfreiheit, die Unsterblichkeit der Seele, die Liebe, die Rolle der Idealität und die Rolle Darwins in der Dichtung. Seine Liste legt ebenso wie seine Formulierung nahe, Bölsche wolle Fragen artikulieren, deren Behandlung dem Literaten ebenso wie dem Wissenschaftler anstehe; in denen beide die gleiche Kompetenz haben, ein wenig in der Art Zolas, der in seinem *Roman expérimental* die Romanciers den Wissenschaftlern manchmal sogar vorangehen, sie „précéder la science“ sieht.¹⁰⁴ Bei Bölsche jedoch folgt der Schriftsteller dem Wissenschaftler. Er folgt ihm auf dem Fuße, aber er geht hinter ihm, und dieses Verhältnis ändert sich nicht.¹⁰⁵

Dies wird besonders deutlich an der Art, in der Bölsche den Schriftsteller als Experimentator darstellt – als Experimentator in einem metaphorischen Sinne. Bei Zola ist der metaphorische Charakter des literarischen Experiments getilgt; der Schreibtisch des Romanciers ist sein Labortisch, und potentiell generiert der Schriftsteller neues Wissen im selben Maße wie der Wissenschaftler.¹⁰⁶ Bei Bölsche

102 Ebd., S. 9.

103 Ebd., S. 1.

104 Zola, „Le Roman expérimental“, S. 1202.

105 Vgl. Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*, S. 8: „Es gilt, neue Prämissen für die weitem Experimente, die wir machen wollen, aufzustellen oder besser, sie uns von der Naturwissenschaft aufstellen zu lassen.“

106 Ein solcher Aussageanspruch des Romans ist in Zolas Konzeption zwar als Fernziel artikuliert, jedoch als eines, das durchaus durch einen linearen ‚Marsch‘ erreichbar ist: „D’ailleurs, dans la conquête lente de cet inconnu qui nous [les romanciers] entoure, nous confessons humblement l’état d’ignorance où nous sommes. Nous commençons à marcher en avant, rien de plus; et notre seule force véritable est dans la méthode“ (Zola, „Le Roman expérimental“, S. 1195). Insofern rückt Zola den Horizont, an dem dieses Fernziel erscheint, nahe heran. So kann er die Romanautoren den Wissenschaftlern wie erwähnt auch vorangehen lassen. Zola sieht ihrer „intuition“ denn auch etwas entspringen, das sich durch Faktizität auszeichnet – Dokumente und

sche hingegen ist der Schriftsteller nur der „Docent“, der „bei einem Experimente sehr wohl die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf eine bestimmte Seite desselben lenken kann“.¹⁰⁷ Er ist also ein Pädagoge, der ein Experiment vor einem wissenschaftlichen Publikum *wiederholt* und durch seine Demonstration wohl gewisse Aspekte hervorheben und deutlicher machen kann als der wissenschaftliche Entdecker, der aber den etablierten Fakten keine neuen hinzufügen kann.

Wie bereits deutlich geworden ist, bezieht sich Bölsche mehrfach auf Zola, und dies zumeist positiv, gar affirmativ, auch wenn die Romane Zolas für Bölsche eher Versprechen als Verwirklichungen des propagierten ästhetischen Programms sind.¹⁰⁸ Doch in anderer Hinsicht setzt Bölsche sich von Zola ab. Es ist sogar die These vertreten worden, Bölsche ziele darauf, Zola zu korrigieren.¹⁰⁹ Ich werde im folgenden zeigen, dass gerade der Vergleich der *Naturwissenschaftlichen Grundlagen* Bölsches mit dem *Roman expérimental* Zolas exemplarisch hervortreten lässt, dass Bölsche eine haeckel'sche Literaturästhetik entwickelt.¹¹⁰

Am stärksten kritisiert Bölsche an Zola das, was er dessen „Neigung für das Pathologische“¹¹¹ nennt. Bölsche zufolge sei es verfehlt, sich auf die pathologischen Abweichungen zu konzentrieren, denn diese seien individuelle Einzelfälle. Stattdessen fordert Bölsche, die „Dichtung“, die Literatur, müsse sich auf den Normalzustand, auf die Gesundheit konzentrieren:

Ein Irrthum bleibt die Einseitigkeit [sich auf die Pathologie zu fixieren] darum doch. Die Krankheit kann nicht verlangen, den Raum der Gesundheit für sich in Anspruch nehmen zu wollen, das unausgesetzte Experimentiren mit dem Pathologischen, also dem ganz ausschliesslich Individuellen, das eine Ausnahme vom normalen Allgemeinzustande bildet,

Tatsachen: „des documents pour la solution des problèmes“, „des faits d'Observation, des documents humains qui pourront devenir très utiles“ (ebd., S. 1202).

107 Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*, S. 51.

108 Ebd., S. 20: „Immerhin mag heute schon der grandiose Romancyklus von Zola eine durchdachte Vorahnung für das Kommende darstellen.“

109 Vgl. Lothar L. Schneider, „Im Banne des Kunstwollens/An der Traumgrenze. Bölsches *Grundlagen* als Poetik einer guten Evolution“, in: Gerd-Hermann Susen/Edith Wack (Hrsg.), „Was wir im Verstande ausjäten, kommt im Traume wieder“. *Wilhelm Bölsche 1861–1939*, Würzburg 2012, S. 69–104, S. 73.

110 Vgl. zu einem Vergleich der *Naturwissenschaftlichen Grundlagen* und des *Roman expérimental* auch Wolfram Hamacher, *Wissenschaft, Literatur und Sinnfindung im 19. Jahrhundert. Studien zu Wilhelm Bölsche*, Würzburg 1993, S. 116–136 und, insbesondere zur Rolle des Experiments, Schneider, „Im Banne des Kunstwollens“, S. 90–99. Beide interessieren sich jedoch nicht für die Rolle Haeckels in den *Naturwissenschaftlichen Grundlagen*, und beide reflektieren auch nicht, dass die Unterschiede zwischen Bölsche und Zola, so meine These, darin begründet liegen, dass sich beide auf unterschiedliche Leitdisziplinen beziehen. Vgl. dazu weiter unten.

111 Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*, S. 46.

nimmt der Poesie ihren eigentlichen Charakter und verführt den Leser zu Irrthümern aller Art, die hinterher den ganzen Realismus treffen.¹¹²

Und wenn alle beide, Zola und Bölsche, auf den zeitgenössischen Vorwurf reagieren, ihre Literatur sei nur eine Reproduktion, eine Verdopplung des Bestehenden, nichts als eine unkünstlerische Photographie, wie Zola schreibt,¹¹³ so antwortet Bölsche:

Man rede mir nicht davon, die realistische Dichtung müsse sich ganz frei machen von jeder Tendenz. Ihre Tendenz ist die Richtung auf das Normale, das Natürliche, das bewusst Gesetzmässige.¹¹⁴

Diese unterschiedlichen Perspektiven sind den beiden sehr unterschiedlichen Modellen von Wissenschaft geschuldet, die ihrer jeweiligen Poetologie zugrunde liegen. Zola nimmt, wie man weiß, die experimentelle Medizin Claude Bernards zum Modell. Sie zielt darauf, die Gesetzmässigkeiten, nach denen der Körper funktioniert, zu etablieren, indem sie von den pathologischen Zuständen ausgeht, die dieses Funktionieren beeinträchtigen.¹¹⁵ Bölsche hingegen stützt sich auf die Zoologie und die Evolutionstheorie, Haeckels Domänen, – die Zoologie, die Individuen als Repräsentanten einer Spezies, eines Typs, mithin eines ‚Normalfalls‘ beschreibt; und die Evolutionstheorie, welche die Entwicklung dieser Typen fokussiert.

Selbst wenn man in Bölsches Buch den Namen Haeckel vergebens sucht, ist das gesamte Buch von Haeckels Geist durchtränkt. Dies ist beispielsweise an der zentralen Stellung ablesbar, die dem biogenetischen Grundgesetz in Bölsches Essay zukommt. Es wird detailliert erklärt und auseinandergesetzt, und zwar im Zentrum des vierten Kapitels, „Liebe“:

Bei allen Verwickelungen des Details geht durch den ganzen Zeugungsprocess ein Athem staunenswerthester Einfachheit, ein Zurückgehen auf die ursprünglichsten Erscheinungen

112 Ebd., S. 10.

113 Zola, „Le Roman expérimental“, S. 1180. Die Antwort Zolas ist komplexer als die recht einfach normativ argumentierende von Bölsche: „L'idée d'expérience entraîne avec elle l'idée de modification“ (ebd.), stellt er fest und unterstreicht, dass der experimentelle Charakter des Romans die ‚Persönlichkeit‘ des Romanciers nachgerade aufwerte, da sie ja die Grundlage der Entscheidungen sei, auf denen die Parameter des jeweiligen Experiments beruhen. Zola scheint sich nicht zu fragen, ob diese offenkundig subjektive Komponente Auswirkungen auf den Auswertungswert des Experiments hat.

114 Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*, S. 46. Im selben Passus weist Bölsche Zolas Fokus auf die Pathologie zurück.

115 Vgl. dazu ausführlicher Kapitel 8.2.

des organischen Lebens. In jenen beiden Keimzellen, der Samen- und der Eizelle, wird der werdende Organismus unter dem Bilde der anfänglichen Einzelzelle, des Urwesens, von dem die ganze Kette abstammt, wieder angelegt, und indem der wachsende Embryo sich aus ihnen formt, durchläuft er noch einmal die wichtigsten Stufen der ganzen Ahnenreihe in traumhaft verschwommenem Fluge. Noch einmal scheint die Natur sich durchzutasten durch die unzähligen Erinnerungen des organischen Stammbaums, über dessen einstigen lebenden Vertretern jetzt bereits der Sedimentschutt vieler Jahrmillionen versteinern lastet. Endlich wird der Mensch.¹¹⁶

Dieses Kapitel ist nicht nur textuelles Zentrum; es ist auch der Angelpunkt von Bölsches ganzer theoretischer Konstruktion: Gegen die von ihm so titulierten ‚Idealisten‘ hebt Bölsche die sexuellen und prokreativen Aspekte der Liebe hervor und wertet sie auf. Die Fortpflanzung liegt freilich der Evolution zugrunde: sie setzt die Evolution in Gang. Diese Verknüpfung wird für Bölsche wichtig bleiben; sein Haupt- und Meisterwerk wird *Das Liebesleben in der Natur* sein, das 1898 erstmals erscheint, um viele Neuauflagen zu erfahren.

Die Diskussion des biogenetischen Grundgesetzes folgt direkt auf eine Passage, in der Bölsche Haeckels teleologisch deklinierte Version der Evolutionstheorie aufnimmt, die eine stets wachsende Komplexität und Vollkommenheit der Organismen konstatiert.¹¹⁷ Bölsche übersetzt diese Deklination in eine Vorstellung von Harmonie, die ihrerseits mit der Vorstellung des Schönen und des Normalen verbunden ist.¹¹⁸ Auf diese Weise wird die Harmonie zur großen Tendenz der Natur:

Dunkel, wie der ganze Untergrund der grossen Daseinswelle, in der wir leben, für unsere Erkenntniss bleibt, ist die ideale Richtung auf das Harmonische, nach allen Seiten Festgefügte, in seiner Existenz Glückliche und Normale überhaupt die einzige feste Linie, die wir durch das ganze Weltsystem verfolgen können. Es ist die einzige treibende Idee, die aus dem ungeheuren Wirrsal des Geschehens einigermaßen deutlich hervortritt, von der wir sagen können: sie verkörpert ein Ziel, einen Endpunkt.¹¹⁹

Und die Tendenz der ‚Poesie‘ muss es folglich sein, diese Tendenz der Natur zu reflektieren. Auch für Bölsche sind Kunst und Natur einander homolog, wenn nicht gar identisch:

Ich wahre durchaus den Standpunct des Naturforschers. Wenn aber ein derartiges Princip sich von diesem aus für die ganze sichtbare Welt ergibt, so hat auch der realistische Dichter

¹¹⁶ Vgl. Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*, S. 37.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 34–37.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 50.

¹¹⁹ Ebd., S. 49.

ein Recht, sich seiner zu bemächtigen, es als ‚Tendenz‘ in seinen Dichtungen erscheinen zu lassen. Tendenz zum Harmonischen, Gesunden, Glücklichen: – – – was will man mehr von der Kunst?¹²⁰

Man könnte meinen, dass Bölsche sich an diesem Punkt, in der Harmonie, von Haeckel entferne, der sich ja über die idyllischen Fabeln der Dichter lustig gemacht und die Darstellungen einer arkadisch-harmonischen Natur kritisiert hatte, die nicht den ‚Kampf ums Dasein‘ kenne.

Doch auch für Haeckel dient dieser Kampf einem ‚höheren Ziel‘ und verliert dadurch zu einem gewissen Grad seine Grausamkeit, selbst wenn er unter Menschen ausgetragen wird, denn er bewirkt die Vervollkommnung der Lebewesen. Haeckel schreibt:

So traurig an sich auch der Kampf der verschiedenen Menschen-Arten ist, und so sehr man die Tatsache beklagen mag, daß auch hier überall ‚Macht vor Recht‘ geht, so liegt doch andererseits ein höherer Trost in dem Gedanken, daß es durchschnittlich der vollkommenere und veredeltere Mensch ist, welcher den Sieg [davonträgt].¹²¹

Diese Vervollkommnung ist auch als eine ästhetische zu verstehen. Wenn das „letzte Ziel des grandiosen Daseinskampfes“ „die ideale Richtung auf das Harmonische“¹²² ist, führt der Kampf ums Überleben zu einer spezifischen Art von Harmonie: zur Schönheit. In diesem Sinne sollte Bölsche in einem späteren Werk sogar von einem „Naturgesetz des Ästhetischen“ sprechen, das „ebenso folgerichtig zur ästhetischen Harmonie treibt, wie das Gesetz der Schwere einen Stein fallen läßt“.¹²³

Mit der postulierten Homologie von Kunst und Natur befindet sich Bölsche auch hier also in perfektem Einklang mit Haeckels Ästhetik, zumal er sogleich eine Spezifizierung anfügt, um sich gegen mögliche Vorwürfe zu verteidigen, er propagiere eine idyllische, gar kitschige Literatur: „Der realistische Dichter soll das Leben schildern, wie es ist. Im Leben waltet die Tendenz zum Glück, zur Gesundheit als Wunsche, nicht als absolute Erfüllung“.¹²⁴ Doch grenzt er sich ebenso noch einmal von Zola ab und fordert erneut eine Literatur, die auf die

120 Ebd., S. 50.

121 Ernst Haeckel, *Über die Entstehung und den Stammbaum des Menschengeschlechts*, Berlin 1868, S. 75. Vgl. Kleeberg, „Evolutionäre Ästhetik“, S. 164–165.

122 Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen*, S. 46.

123 Wilhelm Bölsche, *Hinter der Weltstadt. Friedrichshagener Gedanken zur ästhetischen Kultur*, Leipzig 1901, S. 186–187. Vgl. Kleeberg, „Evolutionäre Ästhetik“, S. 164.

124 Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen*, S. 50.

Darstellung von Harmonie als Produkt der Evolution hinauslaufe statt auf die Erzählung von Degenerationsgeschichten:

Jene Schule des Realismus, die gegenwärtig so viel Staub aufgewirbelt hat, hat uns mit beharrlichem Bemühen in einer langen Reihe von psychologischen Gemälden mit dem traurigen Bankerotte des menschlichen Glücksgefühls in Folge krankhafter Verbildung bekannt zu machen gesucht. Ich erwarte eine neue Literatur, die uns mit derselben Schärfe das Gegenstück, den Sieg des Glückes in Folge wachsender, durch Generationen vererbter Gesundheit [...] vorführen soll.¹²⁵

Ob ein solches poetisches Programm geeignet ist, die literarische Kreativität zu befruchten, bliebe zu diskutieren.¹²⁶ Nach seinem poetologischen Essay hat Bölsche nur noch einen einzigen Roman geschrieben. Doch ganz offensichtlich ist dieses Programm fruchtbar, um Bücher im Genre der ‚Weltanschauungsliteratur‘ hervorzubringen: Texte, die zumeist ein Individuum, ein Subjekt zeigen, das sich mit Hilfe von popularisierten Elementen wissenschaftlichen Wissens in der Welt zurechtzufinden versucht, in einer Natur, die als ein organisiertes Ganzes, und zwar hochgradig ästhetisch organisiertes Ganzes wahrgenommen wird – Texte, wie solche, die Bölsche im weiteren Verlauf seiner Karriere geschrieben hat: *Das Liebesleben in der Natur, Von Sonnen und Sonnenstäubchen. Kosmische Wanderungen* (1903) und so weiter....¹²⁷

Wenden wir uns nun einem literarischen Text zu, ‚Poesie‘ in einem engeren Sinne als dem Bölsches, der ebenfalls auf Haeckel, seine Ästhetik und seine Verfahren zu reagieren scheint. Es wird bezeichnend sein, nicht zuletzt für die Unterschiede zwischen deutscher und französischer Literatur gegen Ende des

125 Ebd., S. 51.

126 Lothar L. Schneider, der diese Frage aufwirft und zur Frage nach der Fruchtbarkeit für eine spezifisch moderne Literatur zuspitzt, hebt den Widerspruch zwischen Bölsches naturwissenschaftlicher Rhetorik und seiner Poetik hervor, die er als traditionell ‚idealistisch‘ charakterisiert (vgl. Schneider, „Im Banne des Kunstwollens“, S. 99). Er verneint diese Frage denn auch.

127 Vgl. zur Definition des Genres ‚Weltanschauungsliteratur‘ den grundlegenden Beitrag von Horst Thomé, „Weltanschauungsliteratur. Vorüberlegungen zu Funktion und Texttyp“, in: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hrsg.), *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002, S. 338–380. – Wenn Lothar L. Schneider zu dem Schluss kommt, dass die Poetik der *Naturwissenschaftlichen Grundlagen* „zwar wenig für die Literatur der Moderne taugt, aber sehr gut für populärwissenschaftliche Prosa zu gebrauchen sein wird“ (Schneider, „Im Banne des Kunstwollens“, 99), ist er insofern zu korrigieren, dass es sich bei dieser Prosa nicht einfach um Wissenschaftspopularisierung handelt, sondern um Weltanschauungsliteratur, mithin um Texte, in denen die Wissenschaftspopularisierung einen bestimmten argumentativen Zweck innerhalb eines darüber hinausgehenden ideologischen Programms erfüllt – hier des Haeckel’schen ‚Monismus‘.

19. Jahrhunderts, welche Konsequenzen – denen Bölsches analog oder entgegengesetzt – aus seiner Konfrontation mit Haeckel zu ziehen sind.

7.4.3 Heredia und die arabischen Korallen

Die *Kunstformen der Natur* von 1904 sind wahrscheinlich das berühmteste der Werke, die Haeckel den Meereslebewesen gewidmet hat. Es ist indessen sein letztes Werk zu diesem Themenfeld, nach manchen anderen: bekanntlich zu Quallen und Radiolarien – und ebenso zu Korallen. Ein Korallenriff ist Gegenstand auch in einem Gedicht José-Maria de Heredias, und durch diese Thematik, die ohne historischen Hintergrund auskommt, stellt es durchaus eine Ausnahme innerhalb seines Bandes *Les Trophées* (1893) dar. Ich habe bereits dargelegt, inwiefern das Gedicht eine wissenschaftsanalog-objektivierte Sicht auf seinen Gegenstand entwickelt, um sie für eine artistische Poetik zu funktionalisieren. Jetzt geht es mir darum, der Herkunft des wissenschaftlich verbürgten Materials nachzugehen, welches das Sonett aufnimmt, und genauer zu bestimmen, wie Poesie und Wissenschaft sich darin zueinander verhalten. Bölsches annähernd gleichzeitige Konzeption wird dazu eine geeignete Kontrastfolie abgeben, zumal er und Heredia sich, wenn auch in unterschiedlicher Weise und auf unterschiedlichen Ebenen, auf dieselbe Referenz, auf Haeckel, zu beziehen scheinen.

Der besseren Übersichtlichkeit und Nachvollziehbarkeit halber sei Heredias Gedicht noch einmal *in toto* zitiert:

Le Récif de Corail

Le soleil sous la mer, mystérieuse aurore,
Éclaire la forêt des coraux abyssins
Qui mêle, aux profondeurs de ses tièdes bassins,
La bête épanouie et la vivante flore.

Et tout ce que le sel ou l'iode colore,
Mousse, algue chevelue, anémones, oursins,
Couvre de pourpre sombre, en somptueux dessins,
Le fond vermiculé du pâle madrépore.

De sa splendide écaille éteignant les émaux,
Un grand poisson navigue à travers les rameaux;
Dans l'ombre transparente indolemment il rôde;

Et brusquement, d'un coup de sa nageoire en feu
 Il fait, par le cristal morne, immobile et bleu,
 Courir un frisson d'or, de nacre et d'émeraude.¹²⁸

In der Forschung ist lange postuliert worden, Heredia habe sich bei diesem erstmals 1882 veröffentlichten Gedicht an einem Werk Darwins inspiriert, *The Structure and Distribution of Coral Reefs* (1842). Ein Exemplar der französischen Übersetzung dieses Werks stand nachweislich in seiner Bibliothek.¹²⁹ Darwin zielt in diesem Buch indes darauf, eine Theorie über die Bildung der Korallenriffe zu formulieren. Er interessiert sich kaum für die zoologische Klassifikation und die Erscheinung der einzelnen Korallen. Das hingegen sind die beiden Elemente, welche die beiden Quartette in Heredias Sonett ausmachen: im zweiten thematisiert er die Färbung des Riffs; im ersten die augenscheinliche Zwischenstellung der Koralle zwischen Fauna und Flora, beispielsweise wenn er in einer raffinierten syntaktischen Konstruktion die Koralle als „La bête épanouie et la vivante flore“ charakterisiert. Wenn Darwin gelegentlich den Status gewisser Korallen anspricht, verortet er sie noch unter den Pflanzen: „the Nulliporae undoubtedly belong to one of the lowest classes of the vegetable kingdom“.¹³⁰

Heredia muss also sein biologisches Wissen anderswo gefunden haben – zum Beispiel in Haeckels Buch *Arabische Korallen. Ein Ausflug nach den Korallenbänken des Roten Meeres und ein Blick in das Leben der Korallentiere. Populäre Vorlesung mit wissenschaftlichen Erläuterungen*¹³¹ von 1876. Es beginnt denn auch mit einer langen Diskussion über die Natur der Koralle, ob sie den Pflanzen oder Tieren zuzuordnen sei, um sie schließlich fest in der Fauna anzusiedeln. Bezeichnungen, die die scheinbare Hybridität der Koralle herausstellen, wie etwa „Pflanzenthiere“ kehren im Text indessen immer wieder.¹³²

Angesichts der offenkundig wenig plausiblen Behauptung, Darwin könne Heredias ‚Quelle‘ sein, möchte ich die folgende Hypothese aufstellen: Heredia könnte sich an Haeckels Buch inspiriert haben. Diese Hypothese mag kühn erscheinen. Doch wenn man sie einmal vorläufig akzeptiert und als heuristisch begreift, werden die jeweiligen Charakteristiken der beiden Texte – ihre Ge-

128 Heredia, *Les Trophées*, S. 154.

129 Vgl. ebd., S. 328–329.

130 Charles Darwin, *The Works of Charles Darwin*, Bd. 7: *The Geology of the Voyage of H.M.S. Beagle. Part 1, Structure and Distribution of Coral Reefs*, Paul H. Barrett (Hrsg.), New York 1987, S. 11.

131 Ernst Haeckel, *Arabische Korallen. Ein Ausflug nach den Korallenbänken des Roten Meeres und ein Blick in das Leben der Korallentiere. Populäre Vorlesung mit wissenschaftlichen Erläuterungen*, Berlin 1876.

132 Vgl. ebd., S. 2–9, S. 17–18, S. 38–39, S. 42.

meinsamkeiten und die Unterschiede in ihren Vorgehensweisen – viel deutlicher, als wenn man diese Hypothese von vornherein ausschließen würde. Es wird auf schlagende Weise einsichtig, bis zu welchem erstaunlichen Grad ein Wissenschaftler und ein Dichter, zoologische Wissenschaft und parnassische Lyrik, eine Abhandlung und ein Sonett, die zu einem ähnlichen Zeitpunkt entstanden sind, in Parallele operieren – und wo sie voneinander abweichen.

Auch wenn ich keine französische Übersetzung des Textes gefunden habe, war das deutsche Buch doch in Paris präsent. Noch heute befindet sich ein Exemplar in der *Bibliothèque Nationale de France*.¹³³ Und es wäre zu erwarten, bedenkt man, welche Leserschaft Haeckels eingangs zitierte *Natürliche Schöpfungsgeschichte* in jenen Jahren gefunden hatte, in einer der zahlreichen populärwissenschaftlichen Zeitschriften eine Darstellung auch dieses Buchs zu finden, etwa in *La Science illustrée*, in *La Science populaire* oder auch der enzyklopädisch auf alle Kulturbereiche ausgerichteten *Revue des deux mondes*. Ferdinand Brunetière zum Beispiel war mit der Tatsache wohl vertraut, dass Haeckel zu Korallen und Kalkschwämmen geforscht und publiziert hat.¹³⁴

Heredia ist mit Haeckel – anders als mit Darwin – dadurch verbunden, dass beide Autoren die Korallen des Roten Meers thematisieren: arabische Korallen im Falle Haeckels, „coraux abyssins“ im Falle Heredias, der damit eine geographisch leicht verschobene, aber vor allem lexikalisch kostbarere Ausdrucksweise pflegt. Darwin hingegen stützt sein Buch auf seine Beobachtungen der Korallenriffe auf den Malediven und den Kokos- bzw. Keelinginseln im indischen Ozean.¹³⁵

133 Das Buch ist unter folgender Signatur zu finden: Cote: FOL- S- 12.

134 Für Brunetières eigene Versuche, das Konzept der Evolution auf die Literaturwissenschaft zu übertragen, seien diese naturwissenschaftlichen Gegenstände freilich irrelevant, schreibt er: „Je ne m'intéresse guère aux récifs de corail, et peu de choses en soi me seraient plus indifférentes que les éponges calcaires“ (zitiert nach Dirk Hoeges, *Literatur und Evolution. Studien zur französischen Literaturkritik im 19. Jahrhundert*, Heidelberg 1980, S. 76, der leider keine Stellenangabe für Brunetière nachweist). Haeckel hatte 1872 eine dreibändige Monographie zu den Kalkschwämmen veröffentlicht (vgl. Ernst Haeckel, *Die Kalkschwämme – Calcispongae*, Berlin 1872).

135 Vgl. Darwin, *Structure and Distribution of Coral Reefs*. Darwins Buch beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung der Form und Struktur der Korallenriffe dieser beiden Archipele, die Darwin als Atolle qualifiziert, um anschließend andere Typen von Riff zu beschreiben – Riffe, die sich vor allem im Indischen und Pazifischen Ozean verorten, wobei Darwin dem Kurs der *Beagle* und damit seinem eigenen Reiseweg folgt. Die einzige Passage des Buches, in der Darwin ausführlicher vom Roten Meer spricht, befindet sich in seinem Anhang. Dort synthetisiert Darwin die Erkenntnisse anderer Forscher, konzentriert sich dabei aber ausschließlich auf die Struktur der Riffe und beachtet die Gestalt der einzelnen Korallen nicht (vgl. ebd., S. 173–177).

Noch weitere Elemente ließen sich als Indizien werten: Das Gedicht und die Abhandlung weisen Korrespondenzen auf, was die Elemente ihrer Konstruktion und ihre Strukturierung angeht; ich werde darauf zurückkommen. Auch sind Schlüsselwörter des Sonetts in Haeckels Text gegenwärtig; im einzelnen mögen sie nicht sehr spezifisch wirken, in der Summe ihrer Übereinstimmungen sind sie hingegen bemerkenswert. Beispielsweise benutzt Heredia „cristal“ für „eau“; Haeckel wird nicht müde, das Wasser um das Korallenriff, das er erkundet hat, als „krystallklar“ und „krystallhell“ zu beschreiben – zuverlässig jedes Mal, wenn er darauf zu sprechen kommt.¹³⁶ Insbesondere eine Illustration von Haeckels eigener Hand, die Gesamtschau eines Riffs, sowie ihr Kommentar laden zu einem Vergleich mit Heredias Sonett ein.

Dieser Kommentar zerfällt in drei Teile von jeweils unterschiedlicher epistemischer Valenz, wie auch das ganze Buch als ein Hybrid daherkommt: Sein zweiter Untertitel lautet ja auch *Populäre Vorlesung mit wissenschaftlichen Erläuterungen*. Der Text hat also einen divulgativen Anteil, aber auch einen, der sich durchaus an die Fachkollegen richtet. Der Haupttext präsentiert sich als populärwissenschaftlich, die Erläuterungen, zu denen man weitergeleitet wird, als explizit fachwissenschaftlich. Beide Aspekte mischen sich schließlich in einer zweiten Art von Anmerkungen, der Erklärung der Illustrationen.¹³⁷ In den wissenschaftlichen Erläuterungen liest man unter der Überschrift „Farbenpracht der Korallenbänke“:

Der wunderbare und unvergleichliche Farbenglanz der arabischen Korallen-Riffe, den kein Pinsel wiederzugeben vermag, erscheint zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden. In seiner vollen Pracht erblickt man ihn um die Mittagszeit bei vollkommen stillem und klarem Wetter, wo die strahlende Mittagssonne ungebrochen durch das krystallhelle Wasser dringt und die stark mit Wasser geschwellten Korallenthier ihre weichen Körper in voller Ruhe möglichst entfaltet haben. Wenn dagegen die Sonne unter spitzerem Winkel eintritt, wenn das Wasser getrübt oder etwas bewegt ist und wenn in Folge dessen die Korallenthier sich zusammengezogen und Wasser abgegeben haben, so ist der zauberhafte Lichteffect nicht entfernt so schön.¹³⁸

Wir können feststellen, dass die wissenschaftliche Erläuterung von ästhetischen Urteilen imprägniert ist. Doch stellen wir vor allem Parallelen zwischen der Textpassage Haeckels und Heredias Sonett fest: Beide sind auf die prächtigen Farben des Korallenriffs zentriert; beide thematisieren genauer einen Farbwech-

¹³⁶ Haeckel, *Arabische Korallen*, S. 29, S. 30, S. 43, S. 45.

¹³⁷ Ebd., Haupttext, S. 32–35; Anmerkung Nr. 48, S. 43; „Erklärung der Farbendruck-Tafeln“, „Tafel III. Arabische Korallenbank bei Tur am Sinai“, S. 45–46.

¹³⁸ Ebd., S. 43.

sel, einen Wechsel des ‚zauberhaften Lichteffekts‘. Ich habe bereits herausgearbeitet, wie Heredia diesen Lichteffekt virtuos mit sprachlichen Mitteln nachschafft, insbesondere durch den schnellen Wechsel der Vokale im letzten Vers, in dem das „O“ mehrere Transformationen durchläuft.¹³⁹

Dieser Wechsel ist bei beiden Autoren mit dem Kontrast zwischen Bewegung und Stillstand verknüpft. Haeckel benennt die Quelle der Bewegung nicht. Bei Heredia ist sie das zentrale Konstruktionselement des Sonetts, das sich als Gattung ja durch eine dialektische Spannung zwischen den Quartetten und Terzetten auszeichnet. Während die beiden Quartette die unbeweglichen Korallen beschreiben, liefern die Terzette das Kontrastmoment dazu: einen großen Fisch, der Bewegung in die pflanzenhafte Welt der Korallen bringt. Durch seine Bewegung produziert er changierende, ‚zauberhaften Lichteffekte‘, die ihm ganz eigen sind.

Bei Haeckel nun spielen in dem Abschnitt des Haupttextes, auf den die zitierte Anmerkung sich bezieht, Fische die Hauptrolle. In der Tat versammelt diese Passage alle Elemente des Sonetts, und zwar nicht nur in ihrer Zahl, sondern sogar in ihrer Verteilung. In einem ersten Absatz beschreibt der ‚populäre‘ Haupttext die Korallen und reflektiert über ihr doppeldeutige Erscheinungsweise zwischen Fauna und Flora;¹⁴⁰ in einem zweiten Absatz spricht Haeckel vom „vielgestaltige[n] Thierleben“,¹⁴¹ welches das Korallenriff bevölkert – in Gestalt von zahlreichen Fischarten. Er hebt besonders einen Fisch hervor, der seine Farbe zu verändern scheint, je nachdem, wie das Licht ihn trifft:

Unter ihnen [den Fischen] fällt uns vor Allen der sonderbare Halbmondfisch auf (Platax Ehrenbergii, Taf. III, rechts oben, XII.) Sein platt zusammengedrückter, sichelförmiger Körper, der je nach dem Lichtfalle bald in gelbgrünlichem Bronzeglanz, bald in prachtvollem Blau strahlt, ist oben in eine lange dreieckige gekrümmte Rückenflosse, unten in eine gleiche Analflosse ausgezogen.¹⁴²

Er ändert also seine Farbe genau wie der Fisch in Heredias Sonett, und man bemerke, dass er es auf dieselbe Weise tut: indem er von einer metallischen Mischfarbe zu einer klaren Farbe fortschreitet:

139 Vgl. Kapitel 7.3.3.

140 Haeckel, *Arabische Korallen*, S. 32–33. „Denn hier unten in der blauen Tiefe ist eigentlich Alles mit bunten Blumen überhäuft und alle diese zierlichen Blumen sind lebendige Korallenthiere. Ja sogar das bunte Moos, das die Zwischenräume zwischen den grossen Stöcken ausfüllt, zeigt sich bei genauerer Betrachtung aus Millionen winziger Korallenthierchen gebildet“. – Dieser Satz scheint in Heredias „mousse“ wie dem gesamten Vers 6 direkt reflektiert.

141 Ebd., S. 33.

142 Ebd.

Et brusquement, d'un coup de sa nageoire en feu
 Il fait, par le cristal morne, immobile et bleu,
 Courir un frisson d'or, de nacre et d'émeraude.

Sowohl Haeckel als auch Heredia, ist hervorzuheben, erwähnen insbesondere die Flosse. Haeckel stellt ihre eigentümliche Form heraus; bei Heredia wird sie sogar zum Auslöser des Farbwechsels. Die Illustration fügt noch weitere Entsprechungen hinzu. Zum Beispiel finden sich in der Illustration fast alle Elemente von Vers 6 *unter* einer Koralle wieder (bei Heredia bedecken sie deren „fond“), die zur biologischen Art der Madreporen gehört, und sie haben zum Großteil dieselbe Farbe, wie sie im Gedicht evoziert wird: rot, während die Madrepore von einem bräunlichen Gelb ist und so vergleichsweise ‚blass‘ wirkt, wie es bei Heredia heißt. In Haeckels Erläuterungstext fallen überdies die Wörter ‚Moos‘, ‚Anemone‘, ‚Seeigel‘, ‚purpurrot‘, ‚Madreporen‘¹⁴³ – dieselben Wörter also, „mousse“, „anémone“, „oursin“, „pourpre“, „madrépore“, um die herum Heredia das zweite Quartett seines Gedichts konstruiert.

Diese Illustration Haeckels hat ein umso größeres Gewicht innerhalb des Buches – ich würde sogar sagen, sie ist sein Zentrum –, weil sie die Zusammenschau, die Gesamtansicht, den Überblick über die Elemente liefert, die Haeckel in seiner Abhandlung entwickelt. In ihrer visuellen Synthese soll sie ästhetisch die Wahrheit der Abhandlung beglaubigen.

Über die Korallen hat Haeckel mehrere Fische gesetzt, die sich in Form, Größe und Farbe stark voneinander unterscheiden. Ganz oben im Bild ist der größte der Fische kaum zu erkennen. Man könnte geradezu sagen, wenn Haeckels Text wie eine Paraphrase des zweiten Terzetts wirkt, dann ist sein Bild eine Illustration des ersten:

De sa splendide écaille éteignant les émaux,
 Un grand poisson navigue à travers les rameaux;
 Dans l'ombre transparente indolemment il rôde [...].

Wie bereits deutlich gemacht, möchte ich nicht so weit gehen, eine Quellenbeziehung zwischen den Texten zu etablieren – ich habe ihr Abhängigkeitsverhältnis in meinen Formulierungen eben ja auch einmal spielerisch umgedreht –, doch scheint es mir auch vorschnell, sie mit Absolutheit auszuschließen. Zu groß – und zu vielfältig – sind die intertextuellen Korrespondenzen. Wenn man sich nun vorstellt, dass Haeckels Buch *Heredia* als Quelle für sein Sonett gedient haben könnte, scheint es, als habe Heredia insbesondere dieses zentrale, syn-

143 Ebd., S. 45–46.



Abb. 2: Ernst Haeckel, *Arabische Korallen*, Berlin 1876, Tafel III.

thetische Bild des Korallenriffs in Worte verwandelt, und zwar, indem er Haeckels Illustration wie ein mittelalterliches Gemälde gelesen hat. Diese Gemälde stellen bekanntlich Handlungen, die zeitlich aufeinanderfolgen, häufig räumlich nebeneinandergesetzt dar. Haeckels Fische weisen nebeneinander unterschiedliche Färbungen auf, Färbungen, die vom fast unsichtbaren Schatten bis zum blendenden Glanz reichen. Bei Heredia sind sie in einen einzigen Fisch verwandelt, der dieselben Farbveränderungen in chronologischer Abfolge aufweist.

Wenn sich, wie gesehen, detaillierte Entsprechungen zwischen den beiden Texten feststellen lassen, lässt ihre parallele Lektüre ebenso klar die Unterschiede in den Vorgehensweisen der beiden Autoren hervortreten – mit durchaus überraschenden Ergebnissen. In Haeckels Text wird die Darlegung wissenschaftlicher Materialien mit einer ästhetischen Perspektive verquickt, die immer wieder als individuelle ausgewiesen ist. Die individuelle Erfahrung – Haeckel, der selbst ins Meer hinabtaucht und unmittelbar von der Schönheit der Korallen Zeugnis ablegt –, diese Perspektive eines individuellen Zeugnens dient dazu, die Wahrheit seiner Ausführungen zu beglaubigen, zusätzlich zur unmittelbaren Anschauung anhand der Illustration: Die wissenschaftliche Perspektive wird durch eine lebensweltliche ergänzt, die individuellen weltanschaulichen ‚Sinn‘ artikuliert. Je nach Textsegment und Buchelement kann diese individuelle Perspektive mitunter jedoch auch Diskrepanzen zu der objektiviert-wissenschaftlichen ausbilden, etwa

wenn Haeckel über seine Illustration schreibt, sie solle nur „ein ungefähres Bild von der Farbenpracht und dem bunten Thierleben einer arabischen Korallenbank“ liefern. Und er fährt fort:

Ich habe mich bei dieser Skizze vorzugsweise bemüht, den unvergesslichen Eindruck und namentlich den wunderbaren Lichteffect einigermaßen wiederzugeben, welchen ich selbst beim Untertauchen und bei der submarinen Wanderung durch eine solche Korallenschlucht in der Nähe von Tur genossen habe. [...] Zoologische Genauigkeit beansprucht diese Skizze nicht.¹⁴⁴

Die synthetische Darstellung wird einerseits unmittelbar durch ein Individuum als erlebtes Ganzes beglaubigt, andererseits wird der holistische Blick auf das Phänomen der Korallenbank als Konstruktion eben jenes Individuums zu erkennen gegeben. Die bildliche Darstellung ist mithin in erster Linie ästhetisch codiert und daher auch nicht ohne weiteres mit einem wissenschaftlichen Ideal wie dem der ‚Naturwahrheit‘ zu verrechnen, das Lorraine Daston und Peter Galison im 18. Jahrhundert, etwa bei Linné, als einer Art von Objektivierung vor dem Begriff wissenschaftlicher Objektivität ausmachen und das am Ende des 19. Jahrhunderts freilich bereits anachronistisch wirken würde.¹⁴⁵

Wird Haeckels Text durch visuelle Elemente dominiert, so ist auch Heredias Beschreibung eines Korallenriffs visuell angelegt. Er zielt damit einerseits auf Effekte künstlerischer Virtuosität. Daher wählt er rigoros die möglichen Gegebenheiten aus. Statt eines Gewimmels verschiedener Fische thematisiert er einen einzigen. Und von allen Farben des Korallenriffs, die Haeckel nennt, bleibt im Sonett nur das Purpurrot übrig – um desto besser mit den Farben des Fisches zu kontrastieren, die in einem brillanten Smaragdgrün kulminieren. Andererseits nähert sich Heredia, wie bereits gezeigt, aber auch wissenschaftlichen Verfahren an. Ja, er evoziert gar modernere Verfahren als Haeckel mit seinem Aquarellmalkasten. Heredia trägt große Sorge, die Anzeichen eines subjektiven Beobachters zu eliminieren. Er nähert sich, wie im vorigen Kapitel gesehen, dem objektiven Blick einer Kamera an, insbesondere indem er jeden Hinweis verweigert, der seine Beschreibung für eine allegorische Interpretation und damit für eine Sinngebung öffnen würde. Gestützt auf eine objektivierende Darstellung mit wissenschaftlichem Akzent, zielt Heredia darauf, ‚zauberhafte Lichteffekte‘ zu schaffen, Effekte, die einen intrinsischen Wert haben, die mithin Lichteffekte bleiben können, ohne eine Interpretation nötig zu haben.¹⁴⁶ Und während Hae-

¹⁴⁴ Ebd., S. 45.

¹⁴⁵ Vgl. Lorraine Daston/Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a.M. 2007, S. 59.

¹⁴⁶ Vgl. Kapitel 7.3.3.

ckel mehrfach unterstreicht, wie die Realität alle Beschreibungsversuche übertreffe, lässt Heredia den Klang der Sprache mit den visuellen Eindrücken rivalisieren.

Wenn man Bölsches haeckel'sche Literarästhetik in ihren drei Kernbestandteilen zusammenfassen sollte, wären es folgende: Erstens ist das Verhältnis von Literatur zur Wissenschaft eines von dokumentarisch-didaktischer Abhängigkeit – man erinnere sich an die Metaphorik des Experiments: der Schriftsteller war dabei der erläuternde Dozent, nicht der Experimentator, der neues Wissen hervorbringt. Zweitens soll Literatur auf die Darstellung einer aufsteigenden Evolution zielen, da so ja auch die Welt tatsächlich eingerichtet sei: die Entwicklung der Arten laufe auf Harmonie zu. Drittens schließlich dient Literatur didaktisch der Weltanschauung, das heißt der Orientierung eines Subjekts im Kosmos durch unmittelbare Einsicht. In diesem Sinne hatte Bölsche der Lyrik auch eine Trost- und Kompensationsfunktion im Hinblick auf die von der Wissenschaft entzauberten metaphysischen Sinninstanzen zugesprochen.

Wie verhält sich Heredias Sonett dazu? Es ist deutlich geworden: das Gedicht teilt diese Poetik nicht. Heredia informiert sich zwar, er nimmt die neuen Wissensbestände aufmerksam zur Kenntnis, ganz wie Bölsche es postuliert hatte. Im übrigen fordert zur selben Zeit auch Ferdinand Brunetière eine ganz ähnliche Haltung von den Dichtern ein.¹⁴⁷ Doch ist für Heredia die wissenschaftliche Faktentreue nur bis zu einem gewissen Grade relevant. Das ‚Material‘ des Gedichts, die Informationen, die es aufruft, sind wissenschaftlich verbürgt; der Umgang mit diesem Material folgt ganz anderen, eigenen Gesetzen. Heredia lässt Dinge beiseite, um stärkere ästhetische Effekte zu erzielen – etwa, wenn er, wie gesehen, die Farben polar auf eine Dichotomie reduziert, um eine pointiertere Struktur zu konstruieren. Er nimmt also eine Art fiktionalen Raums zum künstlerischen Manövrieren in Anspruch. Er rivalisiert eher mit der Wissenschaft auf der ästhetischen Ebene als dass er versuchen würde, sie ästhetisch zu bestätigen, was der Rolle entsprechen würde, die Haeckel und Bölsche für die Kunst vorgesehen hatten. Überdies bleibt bei Heredia jede Aussage über die Bedeutung der exponierten Gegebenheiten und Handlungen ja allenfalls implizit, wenn nicht gänzlich absent.

Insofern ist das verarbeitete Wissen um seinen didaktischen Vektor gebracht: Es bleibt sozusagen richtungslos, wie der Standunkt der Sprechinstanz ortlos bleibt; es gibt dem rezipierenden Subjekt keine Orientierung. Wo Haeckel dazu aufruft, die Kunst solle die Natur – da Träger von Wahrheit – imitieren, nimmt Heredia die Gegenstände der Natur dem Namen nach zwar auf, doch nur, um mit

147 Vgl. Kapitel 6.4.

ihnen ein Spiel von Gegensätzen und Entsprechungen zu inszenieren, das seinen ‚Sinn‘ aus seinem eigenen Gefüge erhält – schon in Ermangelung einer kommentierenden oder allegorisierenden Einordnung. Wenn Heredia starke visuelle Eindrücke evoziert, so generieren diese denn auch keine Einsicht, ganz im Gegensatz zu Haeckels oder Bölsches Intentionen. Heredias Evidenz bleibt leer, ein artistisches Spiel, und seine Harmonie kennt keine evolutionäre Richtung: Auch wenn die Bewegung das Sonett strukturiert, seine Schönheit ist statisch.

7.5 Sully Prudhomme: Mythologische Kontinuitäten – Heroisierung der Wissenschaft und ‚Verblendung‘ der Moderne

Unter den Dichtern des Parnasse ist Sully Prudhomme sicher derjenige, der am explizitesten und ausführlichsten die Beziehungen zwischen Dichtung und Wissenschaft reflektiert. Er tut dies allerdings zumeist an eine bestimmte Subgattung gebunden, nämlich die problematisch gewordene Lehrdichtung in großen Formen: Sully Prudhomme hat sie gepflegt und diese Praxis rechtfertigen wollen.¹⁴⁸ So sind ihm die Beziehungen zwischen Dichtung und Wissenschaft, zumindest in seinen theoretischen Überlegungen, auch in erster Linie ein Problem – und eine Chance – auf inhaltlicher Ebene:

[...] je dois à mon éducation scientifique et à ma passion pour la philosophie un ardent désir de faire entrer dans le domaine de la poésie les merveilleuses conquêtes de la science et les hautes synthèses de la spéculation moderne. [...] Or, par le progrès des connaissances humaines, une infinité d'objets qui n'auraient pas encore ébranlé le sens esthétique de l'homme et qui, par suite, n'étaient pas matière à poésie, le sont devenus.¹⁴⁹

Mit der Wissenschaft sind der Dichtung einerseits neue Inhalte zu gewinnen, und andererseits sind diese Inhalte problematisch: Die neuen wissenschaftlichen Gehalte sind dem Publikum über die Dichtung zugänglich zu machen – und im Hinblick auf die traditionellen Sinnsysteme zu reflektieren und einzuordnen. Ignorieren darf, ja kann der Schriftsteller die Wissenschaft nicht; sie legt bereits – geradezu im Sinne einer Foucault'schen Episteme – seine Wahrnehmung fest. So heißt es im Prolog zu Sully Prudhommes Langgedicht *La Justice* (1878):

Comment chanter, pendant qu'un obstiné chimiste
Souffle le feu, penché sur son œuvre incertain,

¹⁴⁸ Vgl. dazu auch Kapitel 4.1.

¹⁴⁹ Sully Prudhomme, *Testament poétique*, Paris 1901, S. 27–28.

Et suit d'un œil fiévreux un atome à la piste,
De la cornue au four, du four au serpentín?

Dans les combats légers de l'air avec la feuille
Il nous fait voir un gaz attaquant du charbon;
La fleur même pour nous, depuis qu'il en recueille
L'âme sous l'alambic, ne sent plus aussi bon.

Et quel amour goûter, quand dans la chair vivante
Un froid naturaliste enfonce le scalpel,
Et qu'on entend hurler d'angoisse et d'épouvante
La victime, aux dieux sourds poussant un rauque appel,

Depuis qu'en tous les corps on a vu la dépouille
Des tissus les plus fins grossir sous le cristal,
Le regard malgré soi les dissèque et les fouille,
Des apprêts de la forme inquisiteur brutal.

Plus de hardis coups d'aile à travers le mystère,
Plus d'augustes loisirs! Le poète a vécu.
Des maîtres d'aujourd'hui la discipline austère
Sous un joug dur et lent courbe son front vaincu.

Il les croit forcément, qu'il sache ou qu'il ignore
Où leur propre croyance a trouvé son appui;
La nature est la même et lui sourit encore,
Mais il ne la voit plus que par eux, malgré lui.¹⁵⁰

Ob er will oder nicht – der Dichter sieht die Natur (seine eigene Körperlichkeit inbegriffen) angesichts der Erklärungskraft der Wissenschaft zwangsläufig durch deren Augen; will er weiter dichten, muss er Wissenschaft also reflektieren. Vor den zitierten Strophen, die auf das analytische, ganz wörtlich ‚zergliedernde‘ Wirken von Chemie und Medizin abheben, evoziert Sully Prudhomme noch einen Astronomen und einen Physiker, welche die Welt ‚entzaubern‘, indem der eine die antiken Götter auf die bloßen Namen der rein materiell gewordenen Himmelskörper reduziert,¹⁵¹ und der andere den Donnerkeil des Zeus mit einem bloßen Stück Metall, einem profanen Blitzableiter, bündigt. Ihnen folgt, wie zitiert, der Chemiker, welcher einer Blüte – einem poetischen Symbol par excellence – die ‚Seele‘ nimmt, indem er ihren Duft extrahiert, und der vivisezierende Mediziner beschließt diese Reihe beunruhigender Wissenschaftler. Die Wissenschaft rückt also immer näher an den Sprecher heran: vom Weltall über den

150 Sully Prudhomme, *Poésies 1878 – 1879. Lucrèce, De la Nature des choses, 1^{er} livre. – La Justice*, Paris 1880, S. 66 – 67.

151 Da er solcherart die Götter ‚profaniert‘, wird er parallel als „profane astronome“ bezeichnet (vgl. ebd., S. 66).

Himmel zur Flora und schließlich direkt an den menschlichen Körper – und mit dem Skalpell sogar unter dessen Haut und mit dem Mikroskop in der folgenden Strophe bis in Sphären, die jedem anderen Blick entzogen sind.

Der Medizin kommt hier – wie ein paar Jahre später in Zolas *Roman expérimental* – eine herausgehobene Rolle zu, denn der ‚kalte Blick‘ der Wissenschaft, den der Dichter „malgré lui“ auf die Natur wirft, ist ein medizinischer, ist der „coup d’oeil médical“, von dem auch Flaubert spricht:¹⁵² In fast identischer Formulierung ist ja schon zwei Strophen vor der verallgemeinernden Zusammenfassung, bei der Medizin, die Rede davon, dass „Le regard malgré soi“ den Körper und seine Gewebe ‚seziert‘.

Wenn in diesen Strophen Wissenschaft als eine Herausforderung für Dichtung präsentiert wird, sieht Sully Prudhomme Wissenschaft jedoch grundlegend als positive, benigne, ja, zivilisatorische Macht. So kommt es paradigmatisch in einem Gedicht zum Ausdruck, das Sully Prudhomme dem Physiologen Charles Richet gewidmet hat und das den ebenso paradigmatischen Titel *La Science* trägt. Später wie er ein Nobelpreisträger, hatte Richet Sully Prudhomme zu einem Dialog über die Zweckursachen in der Biologie eingeladen. Die beiden Männer führten ihn erst in den Spalten der hochrenommierten *Revue scientifique* und dann in einem gemeinsamen Buch:¹⁵³ Diese Zusammenarbeit wurde von den Zeitgenossen als ein Gipfeltreffen von „science“ und „poésie“ wahrgenommen. Insofern kommt diesem Sonett programmatische Bedeutung zu:

La Science

A Charles Richet

L'ignorance n'est pas la nuit, c'est pis encore!
L'aveugle, qui dans l'ombre a pour guide sa main,
S'oriente et se fraye à tâtons son chemin,
Mais l'âme est plus qu'aveugle, hélas! quand elle ignore;

C'est une hallucinée! Esclave, elle décore
Du nom de liberté le caprice sans frein;
Le saint pacte des lois lui semble un joug d'airain
Et le travail auguste un tyran qu'elle abhorre.

Mère de la justice et tutrice du beau,
Divine vérité! perce avec ton flambeau
Du réel univers l'apparence illusoire.

¹⁵² Gustave Flaubert, *Correspondance*, Bd. 2, Jean Bruneau (Hrsg.), Paris 1980, S. 78 (24.04.1852 an Louise Colet).

¹⁵³ Vgl. Marchal (Hrsg.), *Muses et ptérodactyles*, S. 304.

Oppose ton empire à l'appétit grossier,
 Aux triomphes sanglants ta paisible victoire,
 Ta splendeur éternelle aux éclairs de l'acier!¹⁵⁴

Erstaunlich ist an diesem Gedicht von traditionell rhetorischer Faktur nicht die Ergänzung und Steigerung der Oppositionen von Licht und Dunkel bzw. Erkenntnis und Unwissenheit, indem ihnen die Einbildung als eine moralisch verwerfliche Form von Unwissenheit beigegeben wird, die nicht nur die Welt verkennt, sondern auch die Wörter missbraucht. Erstaunlich ist auch nicht, dass Wahrheit mit dem Guten (als Gerechtigkeit) und dem Schönen in einen Familienzusammenhang gebracht wird – und ihr bürgerlich noch Arbeit und Ordnung beigesellt werden.¹⁵⁵ Bemerkenswert ist immerhin, dass das Gedicht – immerhin zur Zeit des Revanchismus für den Verlust von Elsass-Lothringen – die Wahrheit zu einer Friedensmacht erklärt und in expliziten Gegensatz zum „appétit grossier“ kriegerischer Auseinandersetzungen stellt, ganz anders etwa als Émile Zola, der in seiner *Lettre à la jeunesse* erklärt, die verlorenen Provinzen seien nur mithilfe der „formule scientifique“ zurückzuerobern.¹⁵⁶ Die Wahrheit ist für Sully Prudhomme nicht auf ‚unserer‘ Seite, sondern steht zivilisierend über den Parteien: Sie überwindet mit ihrem ewigen Glanz die kurzfristigen und kurzsichtigen Heldentaten der Krieger.

Erstaunlich ist jedoch, dass in dem Gedicht, das den Titel *La Science* trägt, dieser Terminus gar nicht fällt: Die positiven, zivilisierenden Qualitäten schreibt Sully Prudhomme der Wahrheit zu; wie die Wahrheit in die Welt kommt und in welchem Zusammenhang sie mit der Wissenschaft steht, bleibt allenfalls implizit. Das bedeutet aber, dass man offenkundig den Titel auf das gesamte Gedicht beziehen soll: Man soll den gesamten Prozess, den das Gedicht schildert – den Weg von der Einsicht in die Unwissenheit in der ersten Strophe über die Entlarvung der falschen Vorstellungen in der zweiten, den Triumph der Wahrheit über die Illu-

154 Sully Prudhomme, *Poésies – Épaves*, Paris o.J. [1908], S. 98 – 99.

155 Auch Hugues Marchal weist darauf hin, dass die Wissenschaft hier berufen werde „à délivrer l'âme tout en la faisant adhérer à des valeurs de travail et d'ordre“ (Hugues Marchal, „Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères“, in: Henning Hufnagel/Olav Krämer [Hrsg.], *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*. Berlin/Boston 2015, S. 153 – 172, hier S. 164).

156 Vgl. Émile Zola, „Lettre à la jeunesse“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 1205 – 1230, hier S. 1230. Im selben Atemzug formuliert Zola die Konsequenzen für die Literatur; er parallelisiert so erneut auf strategische Weise literarische und außeliterarische ‚Entwicklungen‘, wie in Kapitel 5.10 ausgeführt: nun sei die Stunde der naturalistischen „école de la science“; der „lyrisme“ von Versen sei ungeeignet, um in heutiger Zeit Orientierung zu geben (vgl. ebd.).

sion in der dritten bis hin zum zivilisatorischen Fortschritt in der Schlusstrophe – als den Prozess der titelgebenden Wissenschaft verstehen. Das Wirken der Wissenschaft rückt so zum Zivilisationsprozess selbst auf.

Sully Prudhomme versteht ‚Wissenschaft‘, wie angedeutet, primär im Sinne neuer Wissensbestände. Insofern verwundert es nicht, dass er im Laufe seiner Karriere immer stärker für die Gattung der Lehrdichtung optiert hat. Ab Ende der 1870er Jahre schreibt Sully Prudhomme lange, weitausgreifende Dichtungen, die diskursiv bis argumentativ, wenn auch zumeist nicht expositorisch im Sinne vormoderner Lehrdichtung,¹⁵⁷ die Kontingenzerfahrung des Darwinismus reflektieren – so in *La Justice* –, oder er entwirft mit *Le Bonheur* (1888) ein noch umfassender gespanntes Epos, das um Erkenntnisfortschritt kreist, so gerade in seinem zweiten, „La pensée“ überschriebenen Teil, der lange Abschnitte der „Philosophie antique“, der „Philosophie moderne“ und „Les Sciences“ widmet. Sein allegorischer Protagonist, ein Menschheitsstellvertreter, ist denn auch kein geringerer als Faustus.¹⁵⁸

Sully Prudhomme definiert Divulgation und Enkomiaistik als Ziele der Lehrdichtung, denen auch er sich verpflichtet sieht – „rendre la formule du vrai le plus possible robuste et mnémonique“ und „Décrire [...] la lutte de l'homme avec l'inconnu et sa domination des forces visibles ou invisibles“.¹⁵⁹ Mit diesem didaktischen Anspruch entfernt er sich vom Parnasse, ebenso wie durch die Form – die Parnassiens bevorzugen die kurzen Formen, insbesondere das Sonett, wovon Heredias *Trophées* Zeugnis ablegen, aber auch schon der letzte Teil des ersten *Parnasse contemporain*: dieser Teil wird ausschließlich durch Sonette gebildet. Doch umgekehrt hat sich Sully Prudhomme durchaus als Parnassien begriffen. Es mag ein Anzeichen seines poetologischen Zugehörigkeitsgefühls sein, dass Sully Prudhomme zu den nicht eben vielen Lyrikern gehört, die an allen drei Ausgaben des *Parnasse contemporain* beteiligt waren, und er hat sich selbst in seinem

157 Darauf, dass Sully Prudhomme die neuen Wissenschaften weniger darstelle als sie in ihrer Bedeutung reflektiere, insistieren etwa Philippe Chométy und Hugues Marchal (vgl. Philippe Chométy/Hugues Marchal, „Poésie scientifique“, in: Alain Montandon/Saulo Neiva [Hrsg.], *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genf 2014, S. 661–682, hier S. 677); Marchal spezifiziert an anderer Stelle weiter, wie im Text bereits angedeutet: „en traitant prioritairement, non des savoirs, mais de leur impact sociétal“, mache Sully Prudhomme sein Lehrgedicht zum „métadiscours social“, das die Grenzen der wissenschaftlichen Aussagemöglichkeiten und Aussageansprüche für den Menschen erörtere (Marchal, „Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères“, S. 169–170.)

158 Vgl. Sully Prudhomme, *Poésies 1879–1888. Le Prisme. – Le Bonheur*, Paris 1888, S. 227–276.

159 Sully Prudhomme, *Testament poétique*, S. 8.

Testament poétique als Parnassien bezeichnet – „nom que j’ai porté aussi et que je serais bien ingrat de renier aujourd’hui“. ¹⁶⁰

Und er hat vielfach auch in kleinen Formen geschrieben – gesammelt etwa in dem 1886, also nach dem ersten der genannten ‚Epen‘, veröffentlichten Band *Le Prisme*, dessen Titel als programmatische Analogisierung von wissenschaftlicher Methodik und Dichtung gelesen worden ist, ¹⁶¹ oder in dem Band *Les Épreuves* (1866), der vielfach variiert den menschlichen Entdecker- und Erfindergeist feiert und der ganz aus Sonetten besteht. Hier sollen einige dieser kurzen Gedichte im Zentrum stehen, denn in ihnen scheint Sully Prudhomme das zu gelingen, was er in den Langgedichten durchaus anstrebt, was sich ihm dort aber zu entziehen scheint: die Integration und Versöhnung der neuen Wissensbestände mit den überkommenen Sinnsystemen. Das „bonheur“ bleibt flüchtig, die „justice“ durch eine darwinistische Natur suspendiert – wie Hugues Marchal geschrieben hat, entwickelt Sully Prudhomme in diesen Texten einen „lyrisme inquiet“, einen ‚Lyrismus des Orientierungsverlusts‘, um Marchals Titel zu übersetzen, ¹⁶² der die Verlorenheit und metaphysische Unbehaustheit des Menschen angesichts der neuen, alte Gewissheiten zerstörenden Entwicklungen reflektiert.

Ähnliches ließe sich in den Gedichten Louise Ackermanns feststellen, ¹⁶³ die ebenfalls begriffsgestützt und diskursiv wie viele Texte Sully Prudhommes daherkommen: Sie entfaltet in zahlreichen Variationen das Dilemma zwischen Wissenszuwachs und Glaubensverlust, zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und metaphysischer Sinnlosigkeit, anthropologischem Erkenntnisstreben und menschlichem Trostbedürfnis, ein Dilemma, das nur durch Stoizismus auszuhalten ist – so in den Gedichten *Le Positivisme*, *De la lumière* und *Pascal*. Emblematisch bringt sie diese Situation im Schlussabschnitt von *Pascal* auf den Punkt, der herausfordernd mit „Dernier mot“ betitelt ist und mit einer Weltuntergangsphantasie endet; dort wird dem Philosophen zugerufen: „Et s’il faut accepter ta sombre alternative, / Croire ou désespérer, nous désespérons“. ¹⁶⁴

160 Ebd., S. 22.

161 Vgl. Marchal, „Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères“, S. 155. Hugues Marchal macht diesen Gedanken am Eingangsgedicht der Sammlung fest; der Fall ist meines Erachtens jedoch komplizierter, als er ihn darstellt. Ich werde darauf zurückkommen.

162 Ebd., S. 162, vgl. auch S.165.

163 Zu Louise Ackermann, eine der – wenigen – Lyrikerinnen, deren Gedichte dem Parnasse zugerechnet werden können, vgl. die biobibliographische Skizze bei Pierre Martino (vgl. Pierre Martino, *Parnasse et symbolisme*, Paris 1970 [1. Aufl. 1926], S. 70 – 72).

164 Louise Ackermann, *Œuvres. Ma Vie – Premières poésies – Poésies philosophiques*, Paris 1893, S. 157.

Solche Verlusterfahrungen werden bei Sully Prudhomme allerdings niemals mit herausfordernder Geste, sondern vielmehr im Register einer beunruhigten Trauer artikuliert. Sie finden sich, wie angedeutet, in erster Linie in seinen Langgedichten. Hier ist nicht der Ort und der Raum, die Langgedichte aufzuarbeiten und mit den kürzeren Gedichten systematisch zu vergleichen. Meine Hypothese wäre indessen, dass die versöhnende Integration des neuen Wissens in die alte Ordnung dort misslingt, gerade weil diese Gedichte diskursiven Charakter haben. Im begrenzten Raum der lyrischen Kleinformen ist diese Diskursivität zwar nicht verschwunden, doch muss Sully Prudhomme aufgrund der Beschränkung weit stärker mit Bildlichkeiten arbeiten – und in ihnen kann Evidenz gewinnen, was sonst ‚zerredet‘ wird. Eine zentrale Rolle bei der Integration, bei der Stiftung von Kontinuität, kommt der Mythologie als Bildspender zu. Bevor ich mich diesen Gedichten zuwende, will ich beleuchten, wie Sully Prudhomme sich in seinen Gedichten mit poetologischen Konzeptionen der Romantik auseinandersetzt. Er tut auch dies nicht in kämpferischer Ab- und Auflehnung wie beispielsweise Leconte de Lisle, sondern reagiert mit reflektierten, zurückgenommenen Modifikationen und Problematisierungen.

7.5.1 Romantische Zweifel – Zweifel an der Romantik

Sully Prudhommes Texte zeigen, wie virulent die romantischen Konzeptionen von Lyrik und Natur weiter sind, trotz oder gerade wegen seines ‚parnassianisme‘ und trotz seines Interesses an der zeitgenössischen Wissenschaft. Sie sind virulent, weil sie problematisch geworden sind, rechtfertigungsbedürftig – und eigentlich nicht mehr gerechtfertigt werden können. Wie sehr Sully Prudhomme zufolge der Blick des Dichters unwillkürlich wissenschaftlich präformiert ist, haben wir am Prolog zu *La Justice* bereits gesehen: Eine solche Präformierung macht einen Bruch mit der Romantik letztlich unausweichlich. Diese Spannung verhandelt Sully Prudhomme auch in einigen der kürzeren Gedichte, die auf diese Weise zugleich eine innere Spannung des Parnasse aufzeigen und eine fortgesetzte differenzierte Auseinandersetzung mit der romantischen Poetik demonstrieren.

Lyrik als unmittelbarer Gefühlsausdruck eines Dichterssubjekts, das paradigmatisch für die Menschheit spricht, und Natur als ein sinnvoller, auf den Menschen ausgerichteter, ihm korrespondierender Kosmos, der vom Zugriff der Wissenschaft ‚entzaubert‘ werde – ein Topos seit Chateaubriand –, ¹⁶⁵ dies sind die

165 Vgl. Föcking, „Von der Romantik bis zum Naturalismus“, S. 255: Im *Génie du Christianisme*

zentralen Elemente romantischer Poetik, die Sully Prudhommes Gedicht *Science et poésie* verhandelt. In fünf parallel gebauten Vierzeilern wird jeweils eine Naturerscheinung entzaubernd in ihrer Faktizität beschrieben; die französische Grammatik hat an dieser Entzauberung als einem ‚Abtun‘ falscher Vorstellungen dabei ihren Anteil: die mehrfach wiederkehrende Formel ‚n'est... que‘ ist eine Form der Verneinung.

Dies geschieht in den ersten beiden Versen jeder Strophe. Dann formuliert die ‚Seele‘ in den anderen beiden Versen der Strophe ihren Einspruch – der Gegensatz wird gleich doppelt, durch einen Gedankenstrich und das adversative ‚mais‘, markiert. In Sully Prudhommes Gedicht ist die Seele die Instanz der Dichtung, die dadurch als romantisch ausgewiesen wird; die Seele ist schließlich das romantische „Interface zwischen physischer und metaphysischer Sphäre“¹⁶⁶ und insofern Quelle von Dichtung. Daher wird sie häufig auch metaphorisch mit dem Dichterinstrument der Lyra bezeichnet: „L'âme humaine est une lyre naturelle harmonieuse et qui rend des sons toutes les fois qu'elle est ébranlée“¹⁶⁷ – die Regungen der Seele sind also Dichtung. Die ‚Seele‘ gibt bei Sully Prudhomme der Naturerscheinung einen Sinn, der die Erscheinung auf das menschliche Subjekt bezieht. Indem jedoch in jeder Strophe ein Verb der Wahrnehmung mit dieser Sinngebung verknüpft ist, während die Entzauberung mit konstatierendem Gestus vorgebracht ist, wird diese Sinngebung als Projektion auf die ‚nackten Fakten‘ ausgewiesen:

Une forêt, qu'est-elle en soi?
Un cru d'azote et de carbone.
– Mais l'âme y sent on ne sait quoi
Dont la muette horreur l'étonne.

La mer n'est que des sels dissous
Dans un grand réservoir d'eau claire.
– Mais l'âme entend gronder dessous
Une monstrueuse colère.

Sully Prudhomme ruft in den ersten beiden Strophen so erzromantische Motive wie Wald und Waldeinsamkeit sowie die Erhabenheit des Ozeans auf, dem menschliche Gefühle in typischer „pathetic fallacy“ zugeschrieben werden, wie

entwirft Chateaubriand das Bild eines „arbre de science qui produit la mort“. Vgl. auch Kapitel 4.2.1.

166 Föcking, „*Contre la pôhésie*“, S. 402.

167 Diese – bereits in Kapitel 4.2.1 zitierte – Formulierung findet sich in einem Artikel des *Globe*, der eine Ausgabe von Walter Scotts sämtlichen Werken rezensiert (zitiert nach Penzenstadler, *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition*, S. 157).

John Ruskin in seinen *Modern Painters* dieses anthropomorphisierende Korrespondenzverfahren nennt und als Mängelzeichen romantischer Kunst ausweist.¹⁶⁸ In der dritten und vierten Strophe werden auf ähnliche Weise der Wind und eine sanfte Hügellandschaft evoziert. In der letzten Strophe wird dieses Verfahren schließlich am Motiv der Quelle ‚durchexerziert‘, jedoch mit einigen Modifikationen, die es steigern und zugleich auszuhebeln scheinen:

La source n'est que l'eau du mont
 Qui filtre et dans le val affleure.
 – Mais mon âme voit luire au fond
 Une sœur qui l'appelle et pleure ...¹⁶⁹

Der Einspruch der Seele ist insofern gesteigert, als das Verb der Wahrnehmung, das die Sinngebung in dieser Strophe einleitet, im Vergleich zu den anderen die stärkste epistemische Valeur hat: Sehen, „voire“, steht hier anstelle von „sentir“, wie in der ersten und dritten Strophe, von „entendre“ in der zweiten, und von „rêver“, dem schwächsten, in der unmittelbar vorangehenden vierten Strophe. Objekt des Sehens ist darüber hinaus ein ebenfalls Einsicht und Erkenntnis assoziierendes Leuchten. Diese ‚Erhellung‘ geht auch noch von einer ‚Schwester‘ aus: Natur und Seele stehen so in einer expliziten, verwandtschaftlich konstituierten Korrespondenz zueinander. Schließlich – letztes Moment der Steigerung – wendet sich diese Natur direkt an das Subjekt: Sie *ruft* es ganz explizit, und ihr Weinen heischt ebenfalls nach Zuwendung.

Gerade das Weinen der Natur in der Quelle zeigt indessen an, dass die romantischen Konzeptionen problematisch geworden sind: Worüber sollte die Quelle weinen, wenn nicht über die Entzauberung? Das Gedicht konstatiert den ‚Riss‘ zwischen den Weisen der Weltbetrachtungen; überbrücken kann sie ihn nicht mehr. Die Einheit und Korrespondenz zwischen Subjekt und Natur scheint sich auch poetisch nicht mehr wiederherstellen zu lassen – das Gedicht schließt ja mit dem Ruf der Quelle; es folgt keine sechste Strophe, die eine solche Wiederherstellung, eine Antwort des Subjekts auf den Ruf der Quelle, bringen könnte. Doch das Gedicht endet bezeichnend auf drei Auslassungspunkten. Das Sprecher-Subjekt bezieht keine Stellung zugunsten der „poésie“.

Vielmehr scheint das Gedicht die Aussagekraft des romantischen Dichtersubjekts einzuschränken. Denn wo in den ersten vier Strophen stets verallgemeinert „l'âme“ Einspruch erhebt, heißt es in der letzten Strophe plötzlich „mon âme“. An dieser scheinbar nur winzigen Verschiebung, an diesem Wechsel vom

¹⁶⁸ Vgl. zur „pathetic fallacy“ Föcking, „Contre la pôhèsie“, S. 402–403.

¹⁶⁹ Sully Prudhomme, *Les Épaves*, S. 100–101.

bestimmten Artikel zum Possessivpronomen lassen sich Virulenz und Problematisierung romantischer Konzeptionen bei Sully Prudhomme schlagend festmachen. Vorderhand bedeutet dieser Wechsel, der die Sprechinstanz des Gedichts personalisiert, eine Steigerung der Intensität, mit welcher der Einspruch gegen die wissenschaftliche Entzauberung vorgebracht wird. Aus der Abstraktion der anderen Strophen tritt ein konkretes Ich hervor und verbürgt die ‚Wahrheit‘ seiner Aussage. Gleichzeitig ist diese Rücknahme der Allgemeinaussage zu einer Einzelaussage eine Antiklimax: Indem so die Individualität seiner Sichtweise unterstrichen wird, ist das paradigmatische Subjekt der Romantik, das stellvertretend für die ganze Menschheit sprechen konnte, um seine Paradigmatik gebracht. Doch bezieht der Sprecher in dem Gedicht auch nicht Partei für die „science“ oder gar für eine ‚andere‘ Poesie. Sully Prudhomme ruft in *Science et Poésie* die Problematik der romantischen Dichtung angesichts der Wissenschaften auf, aber er löst sie nicht.

Ist dieses Gedicht 1898 erstmals publiziert worden,¹⁷⁰ problematisiert Sully Prudhomme schon in seinem ersten Gedichtband, *Stances et poèmes* von 1865, die romantischen Konzeptionen, indem er sie einem wissenschaftlichen Kontext aussetzt, wenn auch mit vorsichtiger Selbstironie. Das Gedicht *La Poésie*, dem durch diesen autoreflexiven Titel programmatisches Gewicht zukommt, stellt eine wissenschaftlich und eine poetisch vermittelte Erkenntnis einander gegenüber:

La Poésie

A Victor Géroze

Quand j'entends disputer les hommes
Sur Dieu qu'ils ne pénètrent point,
Je me demande où nous en sommes:
Hélas! Toujours au même point.

Oui, j'entends d'admirables phrases,
Des sons par la bouche ennoblis;
Mais les mots ressemblent aux vases:
Les plus beaux sont les moins remplis.

Alors, pour me sauver du doute,
J'ouvre un Euclide avec amour;
Il propose, il prouve, et j'écoute,
Et je suis inondé de jour.

L'évidence, éclair de l'étude,
Jaillit, et me laisse enchanté!

170 Vgl. Marchal (Hrsg.), *Muses et ptérodactyles*, S. 304.

Je savoure la certitude,
Mon seul vrai bonheur, ma santé!

Pareil à l'antique sorcière
Qui met, par le linéament
Qu'elle a tracé dans la poussière,
Un monde obscur en mouvement,

Je forme un triangle: ô merveille!
Le peuple des lois endormi
S'agite avec lenteur, s'éveille
Et se déroule à l'infini.

Avec trois lignes sur le sable,
Je connais, je ne doute plus!
Un triangle est donc préférable
Aux mots sonores que j'ai lus?

Non! j'ai foi dans la Poésie:
Elle instruit par témérité;
Elle allume sa fantaisie
Dans tes beaux yeux, ô Vérité!

Si le doigt des preuves détache
Ton voile aux plis multipliés,
Le vent des strophes te l'arrache,
D'un seul coup, de la tête aux pieds.

Et c'est pourquoi, toute ma vie,
Si j'étais poète vraiment,
Je regarderais sans envie
Képler toiser le firmament!¹⁷¹

In den ersten vier Strophen werden, wie angedeutet, zwei Erkenntnisweisen einander gegenübergestellt: eine, die dem Sprecher als unfruchtbar erscheint, und eine, die ihn von seinem ‚Zweifel‘ erlöst; eine wortgebundene und eine, die mathematisch deduziert. Die wortgebundene, die mit bloßen, referenzarmen Zeichen zu operieren scheint – „Les plus beaux [mots] sont les moins remplis“ – richtet sich auf Gott. Man könnte sich fragen, worauf sich die mathematische Erkenntnisweise richtet, ist die Welt Euklids ja zunächst ebenso abstrakt und ihre Sprache zeichenhaft wie die Welt der Theologie. Doch die Strophen 5 und 6 schildern, dass diese Abstraktheit wie durch Zauberei sich plötzlich auf die konkrete physische Welt bezieht und sie beschreibt – eine ganze Welt scheint sich in Bewegung zu setzen; das ‚schlafende Volk‘ der Naturgesetze entfaltet sich „à l'infini“, so lauten die Formeln Sully Prudhomme's.

171 Sully Prudhomme, *Poésies 1865–1866. Stances et poèmes*, Paris o.J., S. 47–49.

Mit dem Gott der ersten Strophe muss indessen ebenfalls der Kosmos (zumindest mit-)gemeint sein; sonst könnte die mathematische und – in der letzten Strophe präzisiert – astronomische Erkenntnisweise ja nicht in Konkurrenz zu ihr treten. Die „mots sonores“, die den Kosmos in den ersten beiden Strophen so erfolglos zu fassen versuchen, werden in Strophe 8 spezifiziert. Unter ihnen scheint es eine Klasse zu geben, die durchaus Erkenntnis bereitstellt: Dies ist die „Poésie“ – mit emphasierender Majuskel; in der Verschränkung von Gott, Kosmos und Dichtung wird sie in Sully Prudhommess Zeitkontext als romantische Dichtung deutlich. Die Strophen 8 und 9 schreiben ihr eine Erkenntnisweise zu, die unmittelbare Einsicht, Evidenz, erzeugt, so wie es auch Alfred de Vigny, wie gesehen, in seinem Gedicht *La poésie des nombres* formuliert hatte: Dort war das mathematische Wunderkind dem Dichter gleich, weil es die mathematische Welt nicht in Deduktionen, sondern unmittelbar und holistisch als Prinzipien des Kosmos wahrnahm: „ces beaux nombres / Qu’un seul de tes regards contemple en un moment“.¹⁷² Sully Prudhomme variiert das traditionelle Bild von der Entschleierung der Wahrheit: Während die Wissenschaft den Schleier der Wahrheit Falte für Falte lüftet, ‚bläst‘ die Dichtung diesen Schleier in einem Nu davon – „le vent des strophes“ integriert im übrigen virtuos den göttlichen Geist, den *spiritus*, in die Entschleierungsmetaphorik. So weist Sully Prudhomme die Dichtung als in einem ganz wörtlichen Sinne göttlich inspiriert (und damit noch einmal als romantisch) aus.

Wenn das Sprecher-Ich in der achten Strophe seinen ‚Glauben‘ an diese Macht der Dichtung beschwört, zieht es in der letzten Strophe diesen Glauben wieder in Zweifel, zumindest was seine eigene Dichtung angeht: „Si j’étais poète vraiment“, würde es nicht neidvoll mit ansehen, wie Kepler den Himmel mustere, heißt es dort in einer selbstironischen Konditionalkonstruktion, auf der das Gedicht, gleichsam in der Luft hängend, endet. Sie konstituiert einen performativen Widerspruch: Ist der Dichter, der dieses Gedicht geschrieben und in einem Gedichtband veröffentlicht hat, kein wirklicher Dichter? Was haben wir dann mit dem vorliegenden Gedicht gelesen? Was wäre eine Dichtung, die nicht „vraiment“ Dichtung ist? Dieser Widerspruch scheint zumindest anzudeuten, dass Sully Prudhomme seine Dichtung nicht mehr als romantische versteht, auch wenn das romantische Dichtungsverständnis weiterhin wirksam ist – bei Sully Prudhomme selbst, doch stärker noch, gar dominant, in der Literaturkritik, siehe Zola oder Dusolier.¹⁷³ Denn die ‚wahre Dichtung‘, die durch den genialen Dichter unmit-

¹⁷² Vigny, *Œuvres complètes*, S. 221. Vgl. Kapitel 7.1.2.

¹⁷³ Vgl. Kapitel 5. Alcide Dusolier verwirft in seinem Artikel, der während der Publikation des ersten *Parnasse contemporain* erschienen ist, ja die Lyrik der Parnassiens, weil sie keine ro-

telbare Erkenntnis über Gott und Kosmos vermitteln kann, ist ja, wie gesehen, als romantisch ausgewiesen.

Sully Prudhomme's Konditional, der die Schlusspointe seines Gedichts bildet, ist eine *captatio benevolentiae*, welche die Aussage, „Doch, du bist *kein* Dilettant, auch du bist *poète vraiment*“ provozieren will. – Und damit setzt sie eine Reflexion über Dichtung und ihre Erkenntnisansprüche in Gang: Wie kann (romantische) Dichtung solche Ansprüche angesichts der Wissenschaften überhaupt erheben? Auf welcher Grundlage kann sie evidentielle Einsicht über die Welt beanspruchen? Die Frage wird umso dringender, zumal den Wissenschaften solche unmittelbare Einsicht zwar abgesprochen – bei der Schilderung des mathematischen Beweises jedoch gerade ein Evidenzerlebnis (als Abschluss des Beweisganges) geschildert wird: „L'évidence, éclair de l'étude / Jaillit, et me laisse enchanté“ heißt es ja in Strophe 4. Wie wäre die Dichtung zu bezeichnen, die wie das vorliegende Gedicht, seine Aussagewahrheit an eine wissenschaftliche Grundlegung knüpft? Als eine neue Dichtung? Gar als parnassisch?¹⁷⁴ In jedem Falle zeigt dieser Schluss des Gedichts, dass die romantische Dichtungskonzeption nicht mehr konkurrenzlos, sondern vielmehr fragwürdig geworden ist.

Wissenschaftliche Fundierung und romantischen Gefühlsausdruck miteinander zu verbinden, ist die Stoßrichtung des programmatischen Einleitungsge-dichts zu dem Band *Le Prisme*:

Comme un rayon solaire, au sortir de sa source
Droit et blanc, s'il rencontre un prisme dans sa course,
Au choc s'y décompose et d'un spectre irisé
Va colorer l'écran qui le reçoit brisé,
L'âme perd sa candeur en traversant la vie.
Le dur milieu terrestre où son essor dévie
Par le heurt la divise et lui fait découvrir
Tous ses pouvoirs latents d'aimer et de souffrir.

romantische mehr ist, denn die von ihnen propagierte *impassibilité* schließe sich in der Lyrik aus, die Dusolier romantisch über den Gefühlsausdruck definiert: „la poésie lyrique, tout à fait passionnée de sa nature et dont on pourrait dire qu'elle est la sensibilité mise en strophes“ (Alcide Dusolier, „Les impassibles“ [1866], in: Yann Mortelette [Hrsg.], *Le Parnasse*, Paris 2006, S. 47–52, hier S. 48; vgl. auch Kapitel 4.2.2).

174 Den Beitrag Sully Prudhomme's zum ersten *Parnasse contemporain* eröffnet denn auch das Sonett *Le Doute*, in der eine Allegorie der Wahrheitssuche entwickelt wird: Das lyrische Ich lässt sich in einen Brunnen hinab, in dem „[l]a blanche Vérité dort“. Es findet sie im Dunkeln aber nicht, sondern bleibt an seinem Seil im Zweifel aufgehängt. – Mit ‚rein‘ poetischen Mitteln, nur mit den romantischen „mots sonores“, wie es in *La poésie* heißt, ohne Wissenschaftsbezug gelingt die Wahrheitsaussage also nicht mehr (*Le Parnasse contemporain* – *Recueil de vers nouveaux*, Bd. 1, 1866, Nachdruck Genf 1971, S. 97).

Or ce livre, où des ans la diverse influence
 Varie une chanson que le soupir nuance,
 Est l'écran diapré par le reflet vivant
 D'une âme qu'analyse un monde en l'éprouvant.¹⁷⁵

Wie Hugues Marchal geschrieben hat, analogisiere Sully Prudhomme damit Dichtung und Wissenschaft – ein Jahr, bevor Zola in seinem *Roman expérimental* „un rapprochement comparable entre écriture fictionnelle et protocole scientifique“ proklamiere.¹⁷⁶ Der Gedichtband und sein „lyrisme personnel“, der Gefühlsausdruck, der zahlreiche Gedichte konstituieren¹⁷⁷ – werde „comme le résultat d'une analyse analogue à celle des savants“ präsentiert.¹⁷⁸ Doch was wird eigentlich analogisiert, wenn Sully Prudhomme das berühmte Experiment Newtons zur Lichtbrechung aufruft? Es ist das poetische Instrument der Romantik, die Seele, die ‚gebrochen‘ wird, indem sie auf die Welt trifft, auf das „dur milieu terrestre“, das schmerzhaft Erfahrungen bereithält. Die Seele gleicht dem Lichtstrahl, das Prisma der Welt. Nicht die Seele ist also das Medium der Erkenntnis, so wie in der Romantik, das ‚Interface zur metaphysischen Sphäre‘, um die zitierte Formulierung Marc Föckings noch einmal aufzugreifen. Nicht sie ist Herrin und Subjekt der Erfahrung; sie ist vielmehr das Objekt des Experiments – und Subjekt der Erfahrung nur insofern, als es ihr wörtlich ‚unterworfen‘ ist: Im letzten Vers heißt es ja, „une âme qu'analyse un monde en l'éprouvant“, nicht „une âme qui analyse un monde“. Die Seele wird ‚aufgespalten‘, nicht die Welt wird analysiert; analysiert und erkennbar werden aber psychologisch die Qualitäten und Fähigkeiten der Seele. So steht das Personalpronomen „l'“ vor „éprouvant“ denn auch für „âme“: „éprouver“, das häufig ‚empfinden‘ bedeutet, ist hier zu verstehen als ‚auf die Probe stellen‘. Gleichwohl mag eine zweite, grammatikalisch nicht ganz korrekte Lesart mitschwingen, die „l'“ als Ersatz für „un monde“ liest und „en l'éprouvant“ übersetzt als ‚indem sie (die Seele) sie (die Welt) wahrnimmt, wird sie analysiert‘.

175 Sully Prudhomme, *Poésies 1879–1888. Le Prisme. – Le Bonheur*, S. 5.

176 Marchal, „Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères“, S. 155.

177 Indessen ist der Gefühlsausdruck nicht für alle Gedichte konstitutiv. Ein Abschnitt des Bandes trägt die bezeichnende Überschrift „Majora canamus“ – er spielt also auf Vergils vierte Ekloge und ihren ‚weltgeschichtlichen‘ Anspruch an. Insbesondere darin finden sich Gedichte mit überpersönlich-wissenschaftlichen Themen, worauf Titel wie „La Philosophie“, „Métaphysique“ oder „Les Chercheurs“ hinweisen (vgl. Sully Prudhomme, *Poésies 1879–1888. Le Prisme. – Le Bonheur*, S. 380).

178 Marchal, „Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères“, S. 155. Hervorhebung von Marchal selbst.

Wenn Marchal also von den „réactions induites“ spricht, die in der Seele hervorgerufen worden seien,¹⁷⁹ so erscheinen diese Reaktionen aus Sicht der Seele, die für das lyrische Ich des Gefühlsausdrucks steht, jedoch zufällig und unwillkürlich induziert – durch die Wechselfälle der Erfahrung –, induziert ohne das gezielte Wirken eines Experimentators. Wozu dient dann der Vergleich mit dem Prismen-Experiment? Meines Erachtens, um eine weitere Ebene über Welt-erfahrung und Seele hinaus einzuziehen: Der Dichter, der jene Erfahrungen ver-textet und die Erkenntnis von seelischen Qualitäten ermöglicht – „découvrir / Tous ses pouvoirs latents“ –, muss unterschieden werden vom erlebenden Sub-jekt, ganz im Gegensatz zur romantischen Poetik, die diese Instanzen miteinander überblendet. Der unmittelbare Gefühlsausdruck romantischer Gedichte wird durch den wissenschaftlichen Prismenvergleich mediatisiert: Er weist auf eine dritte Ebene, die Ebene des Autors hin, der einen „coup d’œil scientifique“, um die Formel Flauberts abzuwandeln, auf die Gefühlserfahrungen wirft, wenn er sie beschreibt – er kann sie mit wissenschaftlicher Präzision, aber das heißt gerade auch: mit wissenschaftlichem Abstand betrachten.

Anders als für andere Parnassiens wie Leconte de Lisle und Heredia, die im Zeichen der *impassibilité* den Nexus zwischen Dichtung und Gefühlsausdruck auflösen und negieren, bleibt für Sully Prudhomme Gefühlsgehalt bzw. Gefühls-ausdruck für die Definition von Dichtung also auf differenzierte Weise wichtig.¹⁸⁰ Doch wie gesehen dekliniert er ihn in einem Sinne, der über das erlebende In-dividuum hinausweist.¹⁸¹

7.5.2 *Dans l’abîme*: Ornamentale Verblendung der Technik¹⁸²

Integration der neuen Wissensbestände in die überkommenen Sinnsysteme – so könnte die Überschrift dieser Interpretation des Sonetts *Dans l’abîme* ebenfalls lauten. An diesem Gedicht lässt sich auf schlagende Weise ablesen, wie groß die Bandbreite und Verschiedenartigkeit der Wissenschaftsbezüge in parnassischen

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Vgl. auch seine Formulierungen in den theoretischen Texten, Sully Prudhomme, *Testament poétique*, S. 26, S. 153.

¹⁸¹ Wieder andere Verfahren bildet er in den Langgedichten aus. So hat Hugues Marchal darauf hingewiesen, dass Sully Prudhomme dort „au lyrisme ‚personnel‘ une subjectivité moins im-personnelle que plurielle“ entgegensetze (Marchal, „Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères“, S. 167).

¹⁸² In diesem Abschnitt greife ich, leicht modifiziert, auf eine Gedichtinterpretation in meinem Aufsatz „*Positivismes esthétique*“ zurück (vgl. Hufnagel, „*Positivismes esthétique*“, S. 137–139).

Gedichten ist, denn der Text weist thematisch und sogar lexikalisch zahlreiche Übereinstimmungen mit Heredias *Récif de Corail* auf. Hier ist der Wissenschaftsbezug ein thematischer; sein Kontext ein traditionell-enkomiasischer. Wissenschaftlich-technische Errungenschaften werden benannt und gefeiert, menschlicher Entdeckergeist gepriesen: Sully Prudhomme singt in *Dans l'abîme* das Lob des Telegraphenkabels, das seit 1866 Europa und Amerika verbindet – womit er großes Aktualitätsbewusstsein an den Tag legt, denn sein Gedicht stammt aus demselben Jahr. Es steht innerhalb des Gedichtbands *Les Épreuves* in der Abteilung „Action“, die denn auch weniger die neuen Errungenschaften selbst als vielmehr den menschlichen Entdeckergeist in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen rühmt, von der Chemie über die Astronomie bis hin zur Geographie und Philologie.

Dans l'abîme

Le fond de l'océan ravit l'œil des sondeurs:
Mystérieux printemps, Éden multicolore
Qui tressaille en silence et ne cesse d'éclore
Aux frais courants, zéphyr des glauques profondeurs.

Lourds oiseaux d'un ciel vert, d'innombrables rôdeurs,
Dans les enlacements d'une vivante flore,
Et sous un jour voilé comme une pâle aurore,
Glissent en aspirant les marines odeurs.

C'est là qu'immense et lourd, loin de l'assaut des ondes,
Un câble, un pont jeté pour l'âme entre deux mondes,
Repose en un lit d'algue et de sable nacré;

Car la foudre qu'hier l'homme aux cieux alla prendre,
Il la fait maintenant au fond des mers descendre,
Messagère asservie à son verbe sacré.¹⁸³

Anders als bei Heredia wird der Ausgangspunkt des Blicks, werden die Beobachter gleich im ersten Vers benannt. Es ist das anonyme Kollektiv der „sondeurs“, also ‚Forscher‘, auch wenn ihr Blick dominant ästhetisch vermittelt ist, wie im Verb „ravit“, in der Freude, die der Blick in ihnen auslöst, zum Ausdruck kommt. Indessen treten sie im weiteren Verlauf des Gedichts sprachlich auch nicht weiter in Erscheinung. Durchgängig ist die Unterwasserwelt beschrieben als eine andere Erde, als ein anderer Himmel, in dem die Fische die ‚Vögel eines grünen Himmels‘ sind. Wesentlicher Bestandteil dieser metaphorischen Be-

183 Sully Prudhomme, *Poésies 1866–1872*, S. 59.

schreibung sind traditionelle mythologische Elemente wie der Paradiesgarten Eden und die Zephyre, Verkörperungen der sanften Westwinde.

Mit den Terzetten steigt das Gedicht sozusagen noch tiefer in den ‚Abgrund‘ des Titels hinab, auf den Meeresboden. Nach der fremden Welt der Unterwasserflora und -fauna findet sich gerade dort, also am weitesten von der menschlichen Sphäre entfernt, ein Produkt menschlicher Fähigkeiten – das Kabel, das die alte und die neue Welt verbindet. Diese Eroberung des Meeresbodens ist aber nur eine Errungenschaft; der Telegraph bedeutet darüber hinaus die Bändigung einer Naturgewalt, der Elektrizität, wodurch der Mensch zu einem Prometheus wird, auf den mit dem Blitz, der den Himmeln ‚genommen‘ worden ist, in Vers 12 angespielt wird: Der Mensch gestaltet die natürliche Ordnung nach seinem Willen um. Er macht die Naturgewalt zur Dienerin seines, wie es im Schlussvers heißt, „verbe sacré“. Selbst ohne das Adjektiv ist „verbe“ sakral ausgezeichnet; gemeint sind damit nur vorderhand die sprachlichen Botschaften, die über den Telegraphen versandt werden. Das ‚Wort‘ ist, ganz im Sinne des Johannesevangeliums, der Logos. Damit rücken Geist und Natur in einen Gegensatz, und der menschliche Geist erhält die Oberhand, so der enkomiastische Schluss. In dessen Licht lesen sich auch die beiden Quartette, welche die fremde, paradiesische Unterwasserwelt beschreiben, noch einmal neu: Auch sie ist bereits vom „verbe“ erobert – schließlich sind die unbekannten Elemente der Meereswelt ja durch ihre Benennung in Bekanntes überführt und durch ihre metaphorische Beschreibung der Festlandswelt des Menschen einverleibt worden.

Unter dem traditionellen mythologischen Dekor – von Eden bis zu Prometheus – scheint die eigentlich gefeierte neue Errungenschaft indessen fast zu verschwinden. Sie wird zu einem Moment im Kontinuum menschlicher Erkenntnisleistung, die im anthropologisch-zeitlosen „verbe“ gründet. Naturwissenschaft und Technik sind sozusagen mythologisch gepolstert.¹⁸⁴ Mit einer anderen, hier noch weiterführenden Metapher lässt sich auch von einer ‚Verblendung‘ moderner Technik durch traditionelle Mythologie sprechen, im Sinne der historistischen Architektur des späten 19. Jahrhunderts, gegen die die Moderne polemisiert hat: Stahlträger, die unter antiken Ornamenten unsichtbar gemacht sind; Technik, die sich selbst verleugnet. Insofern sind die semantischen Ambiguitäten

184 Den Begriff der ‚Polsterung‘ führt Marc Föcking in seiner Beschreibung von technischen Geräten der Gründerzeit ein – etwa von Telefonen, die „wie historistische Wanduhren“ aussehen, und überträgt ihn auf ein „Reden, durch das die ‚Modernität‘ und das Unvertraute des Telefons [bzw. von Technik überhaupt] zurückgeführt wird in die Bahnen eines traditionellen Diskurses“, vgl. Marc Föcking, „Drei Verbindungen. Lyrik, Telefon, Telegrafie 1900–1913“, in: Knut Hicke-thier/Katja Schumann (Hrsg.), *Die schönen und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung*, München 2007, S. 167–180, hier S. 171–172.

im Wort ‚Verblendung‘ auch nicht unwillkommen. Dichtung hat bei Sully Prudhomme die Aufgabe, Neues in Traditionszusammenhänge zu integrieren und in ihnen aufzulösen. Der ornamentale Charakter seiner Dichtung wird dabei am Synkretismus ihrer Elemente deutlich. Die christlichen Obertöne, die mit dem „*verbe sacré*“ und dem adamitischen Gestus des Benennens der fremden Welt des „*Éden multicolore*“ aufgerufen werden, sind eben nur Obertöne und fügen sich nicht in eine christliche Vision dieser Welt ein, denn jener Adam bedient sich ja griechisch-heidnischen Elementen, und das „*verbe*“ ist nicht mehr der Geist Gottes, sondern possessivisch dem Menschen zugeordnet. Ebenso ist die prometheische Geste von Vers 12 daher auch keine tragisch-rebellische mehr, sondern nur noch die einer Ermächtigung, der ihr eigener Erfolg Recht gibt – nach den Attributen des Himmels hat sich der Mensch nun auch die Tiefe des Meeres zugänglich gemacht.

7.5.3 *Le Lever du soleil*: Ungewollte Kontinuitäten

Eine enkomiastische Stoßrichtung prägt auch Sully Prudhommes Gedicht *Le Lever du soleil*. An diesem Gedicht lässt sich nicht nur beobachten, wie mythologische Elemente die wissenschaftlich-technische Thematik ornamental verdecken; vielmehr scheinen erstere die letztere sogar zu unterlaufen. Das Gedicht, das sich auch durch eine Widmung an Henri Schneider, einen Industriellen, den Eigentümer der Eisenwerke von Le Creusot, in den Kontext einer technischen Moderne einschreibt, preist den Erkenntnisfortschritt der Menschheit anhand des Verständnisses der Sonne. Sully Prudhommes zehnstrophiges Gedicht könnte man aufgrund seiner gedanklichen Gliederung als ein ausgedehntes Sonett beschreiben. Die ersten drei Strophen charakterisieren die Sonne: erstens als Zentrum eines Systems von Planeten; zweitens als stillstehende, unveränderliche Energiequelle, was in einem gewissen Widerspruch zum Titel des Gedichts zu stehen scheint, auf den zurückzukommen sein wird; drittens als Lebensspender, auf dem selbst kein Leben herrscht.

Le grand soleil, plongé dans un royal ennui,
Brûle au désert des cieux. Sous les traits qu'en silence
Il disperse et rappelle incessamment à lui,
Le chœur grave et lointain des sphères se balance.

Suspendu dans l'abîme, il n'est ni haut ni bas;
Il ne prend d'aucun feu le feu qu'il communique;
Son regard ne s'élève et ne s'abaisse pas;
Mais l'univers se dore à sa jeunesse antique.

Flamboyant, invisible à force de splendeur,
 Il est père des blés, qui sont pères des races;
 Mais il ne peuple point son immense rondeur
 D'un troupeau de mortels turbulents et voraces.¹⁸⁵

Die folgenden drei Strophen gelten der Erde. Sie beschreiben, wie die Erde in ihrer Bewegung von der Sonne abhängt, beschreiben die Wirkung der Erdbewegung als Tag und Nacht auf die Natur und mit ihr auf den Menschen: Es entstehe ein stets gleichbleibender Rhythmus.

Parmi les globes noirs qu'il empourpre et conduit
 Aux blêmes profondeurs que l'air léger fait bleues,
 La terre lui soumet la courbe qu'elle suit,
 Et cherche sa caresse à d'innombrables lieues.

Sur son axe qui vibre et tourne, elle offre au jour
 Son épaisseur énorme et sa face vivante,
 Et les champs et les mers y viennent tour à tour
 Se teindre d'une aurore éternelle et mouvante.

Mais les hommes épars n'ont que des pas bornés,
 Avec le sol natal ils émergent ou plongent:
 Quand les uns du sommeil sortent illuminés,
 Les autres dans la nuit s'enfoncent et s'allongent.

Nach der ‚Exposition‘ in den ersten sechs Strophen folgt nun die Deutung in den ‚Quasi-Terzetten‘, zunächst in der Gegenüberstellung von Antiken und Modernen. Für die ersteren sind Staunen und Ehrfurcht charakteristisch; sie sehen in der Sonne eine personifizierte Gottheit.

Ah! Les fils de l'Hellade, avec des yeux nouveaux
 Admirant cette gloire à l'Orient éclore,
 Criaient: Salut au dieu dont les quatre chevaux
 Frappent d'un pied d'argent le ciel solide et rose!

Diese Interpretation ‚berichtigen‘ die Modernen, denen ein besonderes Pathos dadurch zukommt, dass sie als „nous“ bezeichnet werden: Hier tritt der Sprecher des Gedichts zum ersten Mal personell hervor und schließt die (zeitgenössischen) Leser gleich mit in seinen Plural ein. Für die Modernen hat sich der Akzent gleich mehrfach verschoben: Auch wenn die Ehrfurcht nicht verschwunden ist, gilt sie nun jedoch einem Abstraktum. Und die Ehrfurcht ist keine religiös-mythologische

185 Sully Prudhomme, *Poésies 1865–1866*, S. 133–135.

mehr, sondern eine philosophisch-metaphysische. Entscheidend ist schließlich, dass dieses Abstraktum nicht mehr mit der Sonne identisch ist, sondern vielmehr das gesamte Universum, das „grand Tout“, umfasst. Der moderne Mensch, der wissenschaftliche Mensch, hat die *Zusammenhänge* erkannt. Dementsprechend werden diese Zusammenhänge zwischen den einzelnen Elementen des Kosmos in einem Dreischritt in den beiden letzten Versen der achten Strophe betont:

Nous autres nous crions: Salut à l'Infini!
 Au grand Tout, à la fois idole, temple et prêtre,
 Qui tient fatalement l'homme à la terre uni,
 Et la terre au soleil, et chaque être à chaque être!

Die letzten beiden Strophen ziehen die Schlussfolgerung aus dem bisher Gesagten: Vom Augenschein, vom Anschein, der in moralisierenden Termini negatiuiert wird, ist der Mensch dank der „science“ zum „vrai monde“ vorgestoßen:

Il est tombé pour nous, le rideau merveilleux
 Où du vrai monde erraient les fausses apparences;
 La science a vaincu l'imposture des yeux,
 L'homme a répudié les vaines espérances;

 Le ciel a fait l'aveu de son mensonge ancien,
 Et, depuis qu'on a mis ses piliers à l'épreuve,
 Il apparaît plus stable, affranchi de soutien,
 Et l'univers entier vêt une beauté neuve.

Sully Prudhomme kostet in der Schlussstrophe das Paradoxon aus, dass die ‚neue‘ Weltsicht, obwohl sie der mythologisch-anthropomorphen Stützen, der „piliers“, beraubt ist, stabiler sei als die alte, auch wenn sie nun gleichsam in der Luft hänge – eine Formulierung, die, hier noch voller Optimismus, vielleicht schon auf seine späteren Bemühungen vorausweist, die metaphysische Beunruhigung des Subjekts angesichts wissenschaftlicher Entwicklungen poetisch zu lindern.

Neben der Metaphorik des gehobenen Vorhangs, der die Wahrheit enthüllt, ist in der Schlussstrophe an den Titel zurückzudenken. Wenn die Bewegung der Sonne sich als falsch, als bloßer Anschein herausgestellt hat, kann „Le Lever du Soleil“ nur den Aufgang der Sonne im übertragenen Sinne einer Lichtmetaphorik, einer Offenbarung der Wahrheit meinen, die das Universum in einer ‚neuen Schönheit‘ erhellt.

Gleichwohl bleibt festzuhalten, dass der Gedichttext den propagierten Bruch zwischen „antiques et modernes“ unterläuft; in Sully Prudhommes Beschreibung bleibt die Kontinuität erhalten. Sie ist seiner poetischen Diktion geschuldet. Dabei ist die Darstellung dieses Bruchs die explizite Intention des Autors. So schreibt er

in seinem poetologischen *Testament poétique* (1901), in *Le Lever du Soleil* habe er den Eindruck wiedergeben wollen, wie armselig sich die mythologischen Bilder gegenüber der Erkenntniswahrheit über die Sonne ausnähmen:

Combien le char d'Apollon, ses flèches d'or et le galop de ses coursiers nous semblent misérables, comparés à l'effrayante splendeur du soleil énorme que nous connaissons aujourd'hui! C'est cette impression que j'ai tenté de rendre dans ma pièce intitulée *le Lever du Soleil*, où j'ai voulu mettre en relief la poésie du mouvement vrai de la terre.¹⁸⁶

Sully Prudhomme rechtfertigt seinen Gegenstand über seine Erhabenheit als poetisch auch für den wissenschaftlichen Blick der Moderne. Ja, indem er zuerst den furchterregenden Charakter und die Dimensionen seines Gegenstands benennt und diese Aspekte dann unter dem Terminus „poésie“ zusammenfasst, verrechnet er „poésie“ ganz mit dem Erhabenen. Wie ein Echo dieser Selbstinterpretation nimmt sich die Aussage eines zeitgenössischen Exegeten aus, für Sully Prudhomme entzaubere die Wissenschaft nicht die Welt – wie gesehen, ein antiwissenschaftlicher Topos seit Chateaubriand –, sondern begeistere, inspiriere vielmehr zu Dichtung. Diese Begeisterung liegt offenkundig in der Erkenntnis der diese Welt regierenden Gesetze begründet:

Loin de blesser l'imagination du poète, la conception de l'ordre mécanique du monde matériel soumis aux lois formulées par la physique et l'astronomie l'enflamme d'enthousiasme. Cette belle pièce des *Stances et poèmes*, *Le Lever du Soleil* est comme le manifeste de la poésie scientifique.¹⁸⁷

Wissentlich oder unwissentlich gießt er ‚neuen Wein in alte Schläuche‘, wenn er den neuartigen dichterischen Zugriff auf die Naturphänomene mit den alt ehrwürdigen Theoremen des dichterischen Enthusiasmus kurzschließt. Sully Prudhomme hingegen scheint nicht zu reflektieren, dass er zwar Apollons goldenen Wagen abgestellt, aber damit die Bildlichkeiten der Mythologie noch keineswegs aus seinem Text getilgt hat. Die Beschreibung der Sonne, die sich in den ersten Strophen einerseits um Abstraktheit bemüht, greift andererseits vielfach auf mythologische Residuen zurück, gar auf Anthropomorphismen, wie den Blick, der nicht sinkt, ein Bild, das dazu dient, die Sonne als Fixstern zu beschreiben; wie zweitens die Personifikation der Sonne in homerisch wirkender Periphrase als „père des blés“ oder ihren „royal ennui“, oder wie drittens der ‚Chor der Sphären‘, der auf die Antike zurückgehende Vorstellungen von einer

186 Sully Prudhomme, *Testament poétique*, S. 28.

187 Camille Hémon, *La philosophie de M. Sully Prudhomme*, Paris 1907.

musikalischen, tönenden Harmonie des Kosmos evoziert. Wenn Zola an einer Stelle schreibt: „M. Sully Prudhomme est donc pour moi le poète touché par la science, et qui en meurt“,¹⁸⁸ ist man versucht, hier die Termini umzukehren: *Le Lever du soleil* zeigt „la science qui meurt de la poésie“.

7.5.4 *Sonnet à Pasteur*: Der wissenschaftliche Geist als neuer Herkules

Es finden sich in Sully Prudhommes Werken freilich auch Texte, in denen die mythologischen Kontinuitäten klar beabsichtigt und unambivalent in ihrer Wirkung sind, etwa in seinem *Sonnet à Pasteur* aus *Le Prisme*. Darin ist der gefeierte Fortschritt von den *antiqui* zu den *moderni* auch nicht auf der Ebene der Erkenntnis angesiedelt wie in *Le Lever du soleil*, sondern übertragen und subtiler auf der Ebene der Zivilisation verortet, ähnlich wie es in dem Sonett *La Science* bereits deutlich geworden war. Sully Prudhomme spricht in dem Sonett – mit einem emphatischen ‚Du‘, wie es nur Göttern und Helden zukommt – Louis Pasteur als solchen Helden an. Doch tut er das mit einer Modifikation, die den ‚neuen‘ vom ‚alten‘ Herkules bezeichnend abhebt.

Sonnet

à Pasteur

Au temps d'Hercule, au temps des robustes héros,
La Nature indomptée attaquait l'homme en face:
L'homme, à son tour, puisant dans sa vigueur l'audace,
Étreignit, front à front, le lion le plus gros.

Il conquiert sur la brute, au dehors, le repos.
Mais dans son propre corps un fléau plus tenace
A, depuis, pénétré sans bruyante menace
Pour lui livrer combat cette fois en champ clos.

La maladie, obscure et traîtresse ennemie,
Étend et fait sévir sa puissance affermie
Par l'âpre et long travail de son venin vivant.

Mais tu la prends au piège où ton flambeau l'accule;
Ton souple et fort génie, ô bienfaiteur savant,
De cette hydre invisible est le nouvel Hercule!¹⁸⁹

188 Émile Zola, „Les Poètes contemporains“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 12, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1969, S. 371–388, hier, S. 386.

189 Sully Prudhomme, *Poésies 1879–1888*, S. 37.

Das Gedicht beginnt mit dem Gedanken, dass die Natur für den Menschen zuerst im Großen zu domestizieren war: „Au temps d’Hercule, [...] / La Nature indomptée attaquait l’homme en face“. Nun ist ihr Angriff verdeckter; er findet über die Krankheit statt. Das bedeutet, nunmehr ist die Natur auch im Kleinen zu bändigen: Das „venin vivant“, wie es im elften Vers heißt, – diese alliterierende Formel meint die Bakterien – ist zu beseitigen. Dies gelingt Pasteur, der dafür in den beiden Schlussversen in mythologischer Bildlichkeit zum Halbgott der Wissenschaft erhoben und als solcher gefeiert wird.

Alte und moderne Welt unterscheiden sich nun darin, dass in der modernen die Bedrohung subtiler und gefährlicher ist – die Krankheit ist ein „fléau plus tenace“, ihr heimtückisches, über die Zeit hinweg verborgenes Wirken unterstreichen die zweifachen Konsonantenwiederholungen im elften Vers: „Par l’âpre et long travail de son venin vivant“. Sie unterscheiden sich aber auch in ihren Helden. Die alte Welt hatte einen „robuste héros“ nötig, der mit der Kraft seines Körpers wirken konnte. Der moderne Held ist ein „bienfaiteur savant“, und seine Waffe ist nicht sein Körper, sondern sein Geist, wie Sully Prudhomme auf raffinierte Weise unterstreicht: nicht Pasteur selbst ist der neue Herkules, vielmehr wird sein „souple et fort génie“ vergöttert. In diesem Sonett dient die Kontinuität der Mythologie dazu, den Unterschied zwischen den Epochen und die – zivilisatorische – Überlegenheit der Moderne zu belegen.

7.5.5 *La Vénus de Milo*: Die Göttin der Evolution

Das Bemühen, neues wissenschaftliches Wissen in Traditionszusammenhänge zu integrieren und dessen disruptive, desorientierende Qualitäten damit zu neutralisieren, hat Sully Prudhomme auf eine besonders virtuose Weise in dem Sonett *La Vénus de Milo* realisiert. Es gelingt ihm hier, unter anderem antiken Mythos, Haeckel’sche Evolutionstheorie und parnassische Reflexion von griechischer Kunst miteinander zu verbinden. Sully Prudhomme formuliert den Mythos der schaumgeborenen Venus neu, dekliniert im evolutionistischen Geist, und er lässt den Mythos schließlich zur Statue gerinnen, die schier zu einem Fossil der natürlichen Entwicklung naturalisiert wird. Das geht indessen nicht ohne Züge ab, die heute eher unfreiwillig komisch wirken können.

La Vénus de Milo

La Nature accomplit lentement ses desseins.

Elle ébauchait de loin la forme des poitrines

En faisant onduler les surfaces marines,

Se soulever les monts, se creuser les bassins;

Elle apprêtait aux cœurs leurs suaves coussins
 En courbant les profils enchanteurs des collines;
 Qui sait après combien d'esquisses féminines,
 Au temps des premiers lys elle moula les seins?

Et de ses long [sic] essais le dernier n'est pas Ève:
 Son chef-d'œuvre attendu d'âge en âge s'achève,
 Et la beauté, de femme en femme, éclôt toujours,

Jusqu'au type suprême où l'Art triomphe et trace
 D'un corps humain parfait les surhumains contours,
 Et ce modèle, ô Grèce, est la fleur de ta race.¹⁹⁰

Die Venus von Milo ist Gegenstand unzähliger parnassischer Gedichte.¹⁹¹ Hat man den Gedichttitel gelesen, erwartet man denn auch eine Beschreibung oder Reflexion der Statue, zumindest eine – wie auch immer geartete – Thematisierung. Doch der Leser wird enttäuscht: Er muss darauf bis zur letzten Strophe des Gedichts warten, und selbst dort wird die Statue nur in Periphrase als ‚höchster Typus‘ der Vervollkommenung evoziert. Den Lesererwartungen diametral entgegengesetzt, gilt statt der vom Titel aufgerufenen Sphäre der Kunst das erste Wort des Gedichts der Natur – der Natur mit Majuskel, als Gesamtheit, als schöpferischem Prinzip, das, quasi personifiziert, Absichten, „desseins“, verfolgt, wie der erste Vers exponiert. Im Verlauf des Gedichts wird die Natur als die Instanz beschrieben, die in einer Evolution der Formen den weiblichen Körper hervorbringt. Diese Evolution wird als Entfaltung eines teleologischen Programms geschildert, das im Körper der Venus von Milo seine Vollendung findet: Wenn der Frauenkörper ein „chef-d'œuvre attendu“ ist, wie es im ersten Terzett heißt, bedeutet dies ja nur, dass der Zielpunkt der Evolution bereits von vornherein feststeht. Eine solcherart teleologische Evolution verweist zeitgenössisch auf Ernst Haeckel.¹⁹² Das Gedicht bietet aber noch weitere Anknüpfungspunkte an Haeckels Gedankenwelt, die ich im folgenden auch benennen werde. Entscheidend ist jedoch weniger, ob sich die ‚Knoten‘ dieser Anknüpfungen wirklich festziehen lassen. Entscheidend ist vielmehr, dass Sully Prudhomme den weiblichen Körper als Produkt eines evolutionären Prozesses – nicht als statisches Ergebnis eines Schöpfungsakts – schildert. Dass die biblische Eva nicht der ‚letzte Versuch‘ der Natur ist, einen Frauenkörper zu schaffen, wie es zu Beginn des ersten Terzetts heißt, und schon gar nicht der erste, hat man nach den beiden Quartetten gedanklich zu ergänzen, – dieser Vers macht durch seine ‚Überschreibung‘ der

190 Sully Prudhomme, *Poésies – Épaves*, S. 79–80.

191 Vgl. dazu Kapitel 8.1.

192 Vgl. ausführlich dazu und zu einigen der weiteren Anknüpfungspunkte oben Kapitel 7.4.1.

biblischen Erzählung die Verschiebung von Schöpfung zu Evolution evident. Entscheidend ist schließlich, dass Sully Prudhomme das Kunstwerk, das ganz ohne Zweifel ja Ergebnis eines Schöpfungsakts ist, in die Zeitlichkeit des evolutionären Prozesses integriert und es zu einem Bestandteil dieses Prozesses macht.

Wenn der Natur im zweiten Vers zugeschrieben wird, dass sie ‚Formen‘ ‚skizziert‘ – in der zweiten Strophe ist noch einmal von „esquisses“ die Rede, späterhin von „essais“ und vom „chef d’œuvre“ –, dann ist dies zwar einesteils eine parnassetypische Überkreuzung der Sphären von Kunst und Natur, wobei letzterer künstlerisches Vokabular appliziert wird. Andernteils können wir darin neben Haeckels teleologischem Begriff von Evolution seine Vorstellung von der Natur als Künstlerin wiederfinden. Anders als in anderen parnassischen Gedichten, in denen Natur in Kunst verwandelt wird – die Beschreibung einer Landschaft kippt etwa in die Beschreibung eines Landschaftsbilds¹⁹³ –, besteht hier, analog zu Haeckels Vorstellungen, eine Kontinuität zwischen Natur und Kunst. Es wird nicht die eine Ebene gegen die andere ausgespielt, etwa um Überraschungseffekte zu erzielen. Naturprodukt und Artefakt fallen zusammen, nicht, weil sich ersteres immer schon als künstlich herausstellen würde, sondern weil auch letzteres bruchlos aus der Natur erwächst. Darin liegt auch ein Unterschied des Gedichts zu traditionellen Vorstellungen wie etwa vom Künstler als *alter deus*, als Schöpfer zweiter Ordnung. Durch Haeckels *Entwickelungslehre* vermittelt, besteht keine Analogie zwischen Kunst und Natur, sondern eine tatsächliche Kontinuität: Der Künstler setzt die Natur fort, weil er selbst Teil dieser Natur ist, die wiederum selber Künstlerin ist und ästhetischen Zielsetzungen folgt.

Dem Titel folgend, wird die Natur in den Quartetten als Bildhauerin gezeichnet, die in Äonen ihre Formen entwickelt – „lentement“, „de loin“: Weitet die Disziplin der Geologie im 19. Jahrhundert das Alter der Erde weit über die biblisch attestierten Jahrtausende aus, schreibt die Biologie den Lebewesen diese Zeiträume durch die Evolutionstheorie in ihre Körperformen ein. So auch in diesem Gedicht: Evolution ist ein langsames Geschäft. Diese Langsamkeit wird dadurch unterstrichen, dass die Entwicklung der Formen des weiblichen Körpers als Homologie zwischen belebter und unbelebter Natur präsentiert wird. Dies ist ebenfalls ein Gedanke, den Sully Prudhomme bei Haeckel finden konnte; Haeckel hat ihn seit seiner *Generellen Morphologie* von 1866 immer wieder vertreten.¹⁹⁴ Seine besondere Pointe erhält er in dem Gedicht, insofern er es Sully Prudhomme erlaubt, den Mythos von der Geburt der Venus neu zu formulieren – auf der Höhe der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts –, indem er ihm sozusagen evolutions-

¹⁹³ Vgl. Hartung, „Kunstautonome Ästhetik – parnassische Mediatisierung“.

¹⁹⁴ Vgl. Hoßfeld (Hrsg.), *Absolute Ernst Haeckel*, S. 147–148.

theoretischen Geist injiziert: indem er ihm eine zeitliche Komponente einfügt und ihn damit von einem Schöpfungsmythos zu einer Entwicklungsgeschichte umformt. Im Mythos steigt Venus aus den Wellen; im Gedicht nicht minder, doch mit einem bedeutsamen Unterschied. Steht am Anfang zwar auch der Wellenschlag des Meers und am Ende der Marmorkörper der Göttin, so ist das Meer hier noch weit konkreter das Medium ihrer Entstehung als im Mythos: In den Formen des Meeres „übt“ die Natur nämlich die Form der weiblichen Brust, bis sie ihre Vollendung im Busen der Venus von Milo findet.

Die Natur entwickelt diese Form indessen nicht nur in den Wellen, sondern auch durch Naturformen des festen Landes, kurz, in allem, was nur irgend kegelförmig ist: Wellen, Berge („monts“), Hügel („collines“), Tümpel („bassins“), also selbst im Negativum und der Aushöhlung. Solcherart in jedem *sinus* einen „sein“ zu sehen, in jedem Bogen einen Busen, – das mag, wie angedeutet, unfreiwillig komisch wirken, trotz seiner Begründbarkeit in der keuschen Sphäre der Etymologie. Die Formen des Festlandes einzubeziehen scheint indessen darauf zu zielen, zum einen den antiken Mythos zu überbieten. Zum anderen bildet es einen weiteren Aspekt in der Überschreibung der biblischen Schöpfungsgeschichte im Sinne der Evolutionstheorie. Denn die Abfolge der angeführten ‚Stationen‘ folgt der biblischen Erzählung. Zuerst zeichnet sich die Form des Busens in den Formen des Wassers ab, wie auch am ersten Tag der Schöpfung das Wasser alles bedeckt. Dann bewirkt die Natur, dass sich Berge erheben und Becken bilden: „Se soulever les monts, se creuser les bassins“, in Analogie zur Trennung des Landes vom Meer, das sich auf Befehl Gottes in Genesis 1,9–10 an einer Stelle sammeln soll. Als nächstes werden die Pflanzen erwähnt („Au temps des premiers lys“) und schließlich der Mensch.

Mit der im ersten Vers der Terzette genannten Eva lassen wir die Erdgeschichte hinter uns und treten in die menschliche Geschichte ein. Hier scheint sich die Vervollkommnung zu beschleunigen, wie die repetitiven Formeln „d’âge en âge“ und „de femme en femme“ belegen. Sie erreicht ihren Zielpunkt im zweiten Terzett, wenn es heißt, die Schönheit blühe immer weiter auf, bis zur Realisierung eines gewissen Typus: „Jusqu’au type suprême où l’Art triomphe“. – Kunst ist also Telos der Natur, aber darum eben auch ihr zugehörig; Endpunkt, aber dadurch auch Teil ihrer Entwicklung. Sully Prudhomme etabliert die Kontinuität zwischen Natur und Kunst bis in die Syntax hinein: Vom ersten Terzett, das noch der biologischen Evolution gewidmet ist, wölbt sich ein Satz hinüber ins zweite Terzett, das die Kunst thematisiert. Ja, dieses Terzett schließt sich als *complément circonstanciel* an das erste Terzett an, und die Kunst wird, diesem untergeordnet, im Nebensatz eingeführt, so dass Kunst auch syntaktisch zu einer Funktion der Natur wird. Damit hat die Marmorskulptur einen Status, der sich von dem eines Fossils kaum unterscheidet.

Im zweiten Terzett deutet sich an, dass die Entwicklung gleichwohl noch nicht zu Ende ist. Geht die biologische schließlich in kulturelle Evolution über? Vielleicht. In den „surhumains contours“ des „corps humain parfait“ der Marmorvenus scheint in jedem Fall eine Entwicklungsrichtung jenseits des Menschen auf.¹⁹⁵ Diese angedeutete Entwicklungsrichtung entschärft bis zu einem gewissen Grade die Schwierigkeit, in die Sully Prudhomme Gedicht gerät, indem es den griechischen Venuskörper zu einem Endpunkt erklärt. Denn dieser Körper stammt für die Rezipienten ja aus einer tiefen Vergangenheit, deren Differenz zur Gegenwart unübersehbar ist. Hätte sich seitdem die Schönheit nicht weiter entfaltet, anders, als es der Schluss des ersten Terzetts nahelegt: „Et la beauté, de femme en femme, éclôt toujours“, – ein Schluss, der vor dem ein Ende setzenden Syntagma „Jusqu’au type suprême“ eine unabschließbare Entwicklung suggeriert? Wären die Zeiten seit der griechischen Antike gar als Dekadenz zu verstehen, wie man bei Leconte de Lisle lesen könnte?¹⁹⁶ Dafür gibt es in Sully Prudhomme Text zwar keine expliziten Hinweise, aber es macht die Spannung deutlich, unter der seine Konstruktion steht. Der letzte Vers bietet indessen eine Lösungsmöglichkeit an, die wiederum biologisch-evolutionistisch vermittelt ist: Dieser Körper ist der Endpunkt einer bestimmten „race“, wie es mit einem Terminus heißt, der im evolutionistischen Kontext des Gedichts als biologischer Fachterminus erscheint. Die anderen ‚Rassen‘ können aufschließen – oder andere Wege gehen.

Nichtsdestoweniger ist deutlich: Indem Sully Prudhomme in seinem Gedicht heidnischen Mythos, christliche Erzählung und griechische Plastik im Zeichen parnassischen Reflexion mit Evolutionsbiologie amalgamiert, erreicht er eine Kontinuitätsstiftung, die eine Sinnstiftung bewirkt: Sie integriert neue, beunruhigende wissenschaftliche Theorien in Sinnsysteme auf eine Weise, wie sie Sully Prudhomme in seinen Langgedichten wie *La Justice* nicht gelingt. Sie scheint in ihrer Bildhaftigkeit, im Emblem des Marmorkörpers, jene Evidenz zu stiften, die in der Diskursivität der Langgedichte zerfällt.

195 Louis Bouilhet imaginiert im letzten Abschnitt seines Langgedichts *Les Fossiles* über die verschiedenen Formen des irdischen Lebens ebenfalls ein dem Menschen überlegenes neues Wesen. Auf bezeichnende Weise anders als bei Sully Prudhomme ersetzt es den Menschen nach einer katastrophischen Flut, die den Menschen ausgelöscht und die Natur erneuert hat (vgl. Louis Bouilhet, *Œuvres: Festons et Astragales – Melænis – Dernières chansons*, Paris 1891, S. 138–144; vgl. zu dem Gedicht auch Gisèle Séginger, „Louis Bouilhet et Flaubert. L’invention d’une nouvelle poésie scientifique“, in: Muriel Louâpre/Hugues Marchal/Michel Pierssens [Hrsg.], *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, 2014, URL: <http://www.epistemocritique.org/spip.php?rubrique74>, S. 361–377; Stand: 31.05.2016).

196 Vgl. Charles Marie René Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes antiques*]“, in: ders., *Articles – Préfaces – Discours*, Edgard Pich [Hrsg.], Paris 1971, S. 107–121, hier S. 113.

7.6 Leconte de Lisle: Technik, Biologie, Historie – menschliche Erkenntnis und parnassische Poetologie

7.6.1 *In excelsis*: Erkenntnis pessimismus im Ballon¹⁹⁷

Sully Prudhomme feiert den Erkenntnisfortschritt, heroisiert ihn und mildert die neuen Wissenschaften durch seine kontinuierstiftende poetische Diktion in ihren disruptiven Qualitäten ab. Dieser epistemologische Optimismus steht in scharfem Kontrast zu dem Erkenntnis pessimismus, den Leconte de Lisle in seinem Gedicht *In excelsis* (1872) entfaltet.¹⁹⁸ Hier ist jede menschliche Erkenntnis zuletzt Illusion; dieses – alles andere als neue, zeitgenössisch aber eher untypische – philosophische Thema entwickelt Leconte de Lisle anhand eines im 19. Jahrhundert populären Sujets, nämlich Flugexperimenten.¹⁹⁹

Das Gedicht schildert einen Aufstieg in den Himmel. Wenn die Situation auch nur minimal ausgestaltet ist, gibt es dennoch Hinweise auf eine konkrete Fahrt in einem Ballon oder Luftschiff bis an die Grenze der Atmosphäre, etwa wenn sich der Aufstieg „par bonds“, „ruckartig“, vollzieht oder später vom Abfall der Temperatur und dem Schwächerwerden einer Flamme während des Aufstiegs die Rede ist.²⁰⁰ Dies ist auf den ersten Blick ungewöhnlich für Leconte de Lisle, der sonst Verachtung für die Thematisierung zeitgenössischer technischer Errungenschaften pflegt.²⁰¹ Doch indem er das Scheitern von Erkenntnisansprüchen

197 Dieses Kapitel nimmt meine Interpretation des Gedichts von Leconte de Lisle in meinem Aufsatz *Positivismes esthétique* auf und erweitert sie (vgl. Hufnagel, „*Positivismes esthétique*“, S. 139–143).

198 Damit ist auch Hans-Ludwig Scheels Aussage zu korrigieren und zu spezifizieren, der für Leconte de Lisle die zentrale Bedeutung der „Wissenschaftsgläubigkeit [...] der positivistischen Ära“ hervorhebt und daraus die „Forderung nach unbestechlicher Objektivität“ ableitet (Hans Ludwig Scheel, „Leconte de Lisle“, in: Wolf-Dieter Lange [Hrsg.], *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Realismus und l'art pour l'art*, Heidelberg 1980, S. 112–128, hier S. 112). Aus dem interpretierten Gedicht lässt sich ablesen, in welcher kritisch-reflexiven Distanz sich Leconte de Lisle zu einem so verstandenen Positivismus verhält, auch wenn er einige seiner Verfahren zu übertragen versucht: Er führt die Ironien und Aporien von Wissenschafts- als Fortschrittsgläubigkeit vor.

199 Vgl. zu Flugexperimenten im 19. Jahrhundert, mitunter auch zu ihren literarischen Echos, Richard Holmes, *Falling Upwards. How We Took to the Air*, London 2013.

200 Vgl. Caroline De Mulder, „Leconte de Lisle aéronaute: ‚In excelsis!‘“, in: *Orbis litterarum*, 59/2004, S. 390–395, hier S. 391–392.

201 So schreibt Leconte de Lisle ja mit Blick auf Maxime Du Camps *Les Chants modernes*: „Les hymnes et les odes inspirées par la vapeur et la télégraphie m'émeuvent médiocrement“ (Charles Marie René Leconte de Lisle, „Préface des *Poèmes et poésies*“, in: ders., *Articles – Préfaces – Discours*, Edgard Pich [Hrsg.], Paris 1971, S. 123–136, hier S. 127).

gerade anhand des Scheiterns eines ‚modernen‘, technisch gestützten Zugriffs inszeniert, spricht er ein besonders direktes Urteil über seine wissenschaftsgläubige Epoche. Indessen bleibt trotz dieser Negativität der Wissenschaftsbezug kapital, denn der Wissenschaft wird keine Gegengröße entgegengesetzt, etwa eine religiöse Demut vor der Schöpfung oder die subjektive Intuition, die sich eins weiß mit der Natur, wie man es sich in romantischen Gedichten vorstellen könnte.²⁰² Leconte de Lisle scheint in seinem Gedicht die moderne Naturwissenschaft und Technik zum Objekt seiner Erkenntnisskepsis zu machen, gerade weil sie sich zeitgenössisch so erkenntnisoptimistisch präsentieren. Positiver bewertet Leconte de Lisle historisches Wissen – bescheidener dokumentiert es die bisherigen (je scheiternden) Erkenntnisbemühungen des Menschen um Welterklärung, wie sie sich beispielsweise in den Mythen niederschlagen, die Leconte de Lisle wiederum zum Gegenstand seiner längeren Gedichte macht: Historisches Wissen dokumentiert also so etwas wie die Tragik der *condition humaine*.

Wie angedeutet, waren Erkundungsfahrten im Ballon durchaus ein Thema auch in der Lyrik; Sully Prudhomme etwa widmet nur wenige Jahre später der heroischen Mission des *Zénith* ein Gedicht: Es schildert den Flug eines bemannten Ballons, der 1875 die höheren Schichten der Atmosphäre erkunden sollte, eine Unternehmung, bei der zwei der drei Forscher das Leben verloren. Der vielstrophige Text gleichen Titels erschien an exponierter Stelle im dritten *Parnasse contemporain*.²⁰³ Wenn *Le Zénith* zahlreiche Motive mit Leconte de Lisles Gedicht teilt, so ist *In excelsis* bereits 1872 erschienen, also sogar vor dem konkreten Anlass zu Sully Prudhommess Gedicht. Ja, *Le Zénith* könnte man sogar so lesen, als wolle Sully Prudhomme damit eine Art empirisch fundierten ‚Gegenbeweis‘ zu Leconte de Lisles pessimistischer Skepsis antreten. Über die Widmung „aux victimes de l’ascension du ballon *Le Zénith*“²⁰⁴ knüpft er sein Gedicht explizit an das historische Ereignis der Forschungsmission. Und endet Leconte de Lisles Gedicht, wie wir gleich sehen werden, mit der Auflösung des forschenden Geists in Verzweiflung, gilt der letzte Teil von Sully Prudhommess Gedicht der Rückkehr des Überlebenden, der neue Erkenntnisse mit sich bringt, und der Erinnerung an die Opfer. Er feiert den selbstlosen Mut der Forscher, die sich für diese Erkenntnis

202 Auf eine solche Weise war ja beispielsweise Alfred de Vignys Gedicht *La poésie des nombres* konstruiert (vgl. Kapitel 7.1.2), in dem ein ‚intuitives‘ Verständnis von Mathematik mit einem ‚akademischen‘ konfrontiert wird; ersteres wird mit dem Verständnis des Dichters gleichgesetzt: „le Poète voit sans règle / Le mot secret de tous les Sphinx“ (Vigny, *Œuvres complètes*, S. 221).

203 Vgl. Sully Prudhomme, *Poésies 1872–1878. Les Vaines Tendresses – La France – La Révolte des Fleurs – Poésies diverses – Les Destins – Le Zénith*, Paris o.J., S. 247–261. Caroline De Mulder nennt auch weitere Beispielgedichte (vgl. De Mulder, „Leconte de Lisle aéronaute“, S. 390).

204 Sully Prudhomme, *Poésies 1872–1878*, S. 247.

geopfert haben. Durch sie steigt, nunmehr metaphorisch, das ganze Menschengeschlecht auf, hinauf auf den Stufen der Erkenntnis: „Moi, je salue en vous le genre humain qui monte“.²⁰⁵

Die Forscher waren zu Beginn des Gedichts als neue Argonauten apostrophiert worden; ihre Tapferkeit wird am Ende des Gedichts jedoch höher als die der antiken Heroen gewertet: „Les antiques héros admireraient notre âge / Pour le nouvel emploi qu'on y fait du courage“.²⁰⁶ Durch das mythologische Bild stiftet Sully Prudhomme, ähnlich wie in seinen bereits betrachteten Texten, gleichzeitig Kontinuität in der Menschheitsgeschichte und markiert doch, wie im *Sonnet à Pasteur*, den Fortschritt der Modernen: Die neuen Argonauten führen keine Kriegs- und Raubzüge, sondern ringen, ganz zivilisiert, um Erkenntnis.

Sieht Sully Prudhomme die gesamte Menschheit aufsteigen, ist auch der Aufstieg in Leconte de Lisles Gedicht symbolisch überformt, wenn auch unter ganz anderem Vorzeichen. Leconte de Lisles Forscher ist zum Stellvertreter der Menschheit generalisiert, wenn er mit der Majuskel als „Homme“ angesprochen wird. Dass der Aufstieg ein gleichsam unaufhaltsamer und endloser ist, wird nicht nur durch den in den sieben Strophen gleich an sechs Stellen wiederholten Imperativ „monte“ verdeutlicht. Dazu trägt wesentlich auch die Strophenform bei: die in der französischen Lyrik durchaus ungewöhnliche *Terza rima*; das Gedicht steht in Terzinen, die sich potentiell unendlich verketteten lassen.

In excelsis

Mieux que l'aigle chasseur, familier de la nue,
Homme! monte par bonds dans l'air resplendissant.
La vieille terre, en bas, se tait et diminue.

Monte. Le clair abîme ouvre à ton vol puissant
Les houles de l'azur que le soleil flagelle.
Dans la brume, le globe, en bas, va s'enfonçant.

Monte. La flamme tremble et pâlit, le ciel gèle,
Un crépuscule morne étreint l'immensité.
Monte, monte et perds-toi dans la nuit éternelle.²⁰⁷

Der Aufstieg im Ballon endet nach drei Strophen in der „nuit éternelle“ des Weltraums, in dem der Forscher sich verliert. Die Mission scheitert also, sie scheitert gewissermaßen an ihrem eigenen, scheinbaren Erfolg – der Forscher

205 Ebd., S. 259.

206 Ebd., S. 261.

207 Charles Marie René Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, Claudine Gothot-Mersch (Hrsg.), Paris 1985, S. 206. Von derselben Seite stammen auch die weiteren Zitate aus dem Gedicht.

steigt zu hoch. Die Auflösung im leeren Weltraum ist in der vierten Strophe auch eine syntaktische; verblos werden Abgrund, Sprachlosigkeit, Blindheit aneinander gereiht:

Un gouffre calme, noir, informe, illimité,
L'évanouissement total de la matière
Avec l'inénarrable et pleine cécité.

Dieser materielle Aufstieg wird in den abschließenden drei Strophen mit einem Aufstieg des Geistes parallelisiert, ja, eher noch setzt der Geist den Aufstieg des Körpers sogar fort, nach dem „évanouissement total de la matière“: So wie der „Homme“ apostrophiert wurde, wird nun der „Esprit“ angesprochen, der zum ‚Licht‘ streben soll.

Esprit! Monte à ton tour vers l'unique lumière,
Laisse mourir en bas tous les anciens flambeaux,
Monte où la Source en feu brûle et jaillit entière.

Diese Lichtmetaphorik der Erkenntnis setzt Leconte de Lisle in den folgenden Strophen teils fort, teils flankiert er sie durch den Gedanken einer „Échelle infinie“, die der Geist emporsteigt, wobei er frühere, scheinbare Gewissheiten hinter sich lassen soll – sie werden in Gestalt von Göttern in Gräber verbannt.

De rêve en rêve, va! des meilleurs aux plus beaux.
Pour gravir les degrés de l'Échelle infinie,
Foule les dieux couchés dans leurs sacrés tombeaux.

Einerseits evoziert diese ‚unendliche Leiter‘ also den epistemischen Fortschritts-optimismus, andererseits die traditionelle Vorstellung der *scala naturae*, des hierarchisch und sinnvoll geordneten Kosmos, der auf Gott hinführt. Indessen ist Gott aus Leconte de Lisles Universum gestrichen, wie bereits am Titel des Gedichts abzulesen ist: *In excelsis* verkürzt den Hymnentitel „Gloria in excelsis Deo“ insbesondere um „Deo“. Der Aufstieg führt in einen leeren Himmel. Und er führt nicht durch einen sinnvollen Kosmos, denn auch „gloria“ ist aus dem Titel entfernt, die ‚Ehre‘, die Gott erwiesen wird, den man als Stifter und Garanten einer kosmischen Ordnung erkannt hat. Ja, letztlich wird durch die Streichung jede ‚Ehre‘, die ‚in excelsis‘, durch den forschenden Aufstieg in die Höhe zu finden wäre, verneint. Damit wird auf die Fruchtlosigkeit des menschlichen Erkenntnisstrebens hingewiesen.²⁰⁸ Der Aufstieg ist eine leerlaufende Bewegung, die ihre

208 De Mulder hat bereits auf Leconte de Lisles Streichungen im Hymnentitel hingewiesen. Sie

einzigste Ordnung in der Verkettung der Terzinenstrophen findet. So folgt denn auch übergangslos auf die verbannten Götter von Vers 18 der Zusammenbruch des Erkenntnistrebens. In einem sinnlosen Universum kann dies nicht die Strafe für eine prometheische Selbstüberhebung sein. Vielmehr stellt es eine Grundbedingung des Menschen dar. Schon zuvor war der Geist ja nur „De rêve en rêve“ geeilt, also von einer ungesicherten Vorstellung zur nächsten, – Vorstellungen, die zudem ironisch als die ‚besten‘ und die ‚schönsten‘, charakterisiert worden waren: menschliche Erkenntnisse sind grundsätzlich nur scheinbare Erkenntnisse. Dies wird auch bekräftigt durch die Imperative, die das Gedicht durchziehen. Der nicht weiter in Erscheinung tretende Sprecher spornt Mensch und Geist unentwegt an, weiter emporzusteigen – in vollem Bewusstsein, dass dieses Streben scheitern muss, denn auch das Sich-Verlieren im Weltraum ist als Imperativ formuliert: „Monte, monte, et perds-toi dans la nuit éternelle“. Dies wird dem Geist indessen erst auf einer der höheren ‚Stufen‘ der Leiter klar. Indem sich die Erkenntnishoffnungen als leer erweisen, beginnt auch hier die Syntax zusammenzubrechen; über ein bloß zeigendes „voici“ werden Substantive aneinandergereiht, die in ihrer Ungeordnetheit wohl einem geistigen Zustand nach der Erkenntnis der Unmöglichkeit von Erkenntnis korrespondieren sollen: Leconte de Lisle zeigt einen Kampf der Affekte, aus dem die unversöhnte Absage an das Streben nach Erkenntnis erwächst.

L'intelligible cesse, et voici l'agonie,
Le mépris de soi-même, et l'ombre, et le remord,
Et le renoncement furieux du génie.

Lumière, où donc es-tu? Peut-être dans la mort.

Wenn im Schlussvers des Gedichts das Licht noch einmal aufgenommen wird, dann ist es um seine primäre Erkenntnismetaphorik gebracht. Die Erkenntnis, die das Licht noch versprechen könnte, ist nichtig, denn sie geht mit der Auflösung des Geistes im Tod einher. Der thematische Bezug auf zeitgenössische wissenschaftlich-technische Unternehmungen dient Leconte de Lisle also dazu, menschliche Erkenntnisfähigkeit grundsätzlich zu hinterfragen.

wertet die Tilgung von „Deo“ jedoch als eine blasphemische Herausforderung der religiös-göttlichen Ordnung durch die Wissenschaft, die Leconte de Lisle als solche positiviert. Insofern sieht sie im Protagonisten des Gedichts auch einen „martyr de la science“ gefeiert (vgl. De Mulder, „Leconte de Lisle aéronaute“, S. 393). Indessen erscheint *In excelsis* grundsätzlich erkenntnis-pessimistisch, denn die beiden Streichungen laufen, wie angedeutet, auf eine Streichung der Idee eines sinnvollen oder auch nur intelligiblen Kosmos hinaus, womit Leconte de Lisle eine darin nach Erkenntnis strebende „science“ generell als sinnlos ausweist.

7.6.2 *Le Lac*: Poetologie via Biologie

Leconte de Lisle setzt sich nicht nur mit der modernen Technik auseinander, um Zweifel am menschlichen Erkenntnisfortschritt zu artikulieren. Er nimmt auch den biologischen Diskurs auf, um Zweifel daran zu wecken, die Entwicklung des Lebens als Fortschritt zu verstehen. Auf diese Weise scheint eines seiner späten Gedichte Ernst Haeckels wissenschaftlich-weltanschauliches Programm zu kommentieren. Doch macht dieser Kommentar nicht die zentrale Stoßrichtung des Gedichts aus. Leconte de Lisle bezieht sich strategisch auf biologisches Wissen, um ganz andere Argumentationslinien und Konsequenzen daraus zu ziehen als der Naturforscher. Ich zeige im folgenden, wie Leconte de Lisle dem biologischen Wissen eine poetologische Funktion zuweist: Es dient ihm als Argument in einer Auseinandersetzung mit einer konkurrierenden Poetik.

Das fragliche Gedicht hat Leconte de Lisle, wie angedeutet, spät in seiner literarischen Karriere geschrieben; es hat keinen Eingang in seine bekannten Gedichtbände und damit auch nicht die Aufmerksamkeit der Interpreten gefunden. Ja, es scheint vollkommen übersehen worden zu sein. Edgard Pich schreibt in seiner Neuausgabe der späten Gedichte von 2014: „Cette pièce n’a encore fait l’objet, à notre connaissance, d’aucun commentaire“.²⁰⁹ Das Gedicht ist indes in der *Revue des deux mondes* erschienen, das heißt vor einem großen Lesepublikum, und zwar im Jahre 1888, zu der Zeit, als Leconte de Lisle den Stuhl Victor Hugos in der *Académie française* gerade eingenommen hatte.²¹⁰ Diese beiden Aspekte – das große Publikum, jenseits der elitistischen Lyrikbände, und die Platznahme des wichtigsten der Parnassiens anstelle des wichtigsten Romantikers im institutionellen Herz der französischen Literatur – verleihen dem Gedicht eine nicht zu unterschätzende Bedeutung als poetologisches *statement*.

Le Lac

C’est une mer, un Lac blême, maculé d’îles
Sombres, et pullulant de vastes crocodiles
Qui troublent l’eau sinistre et qui claquent des dents.
Quand la nuit morne exhale et déroule sa brume,
Un brusque tourbillon de moustiques stridents

209 Charles Marie René Leconte de Lisle, *Œuvres complètes*, Bd. 4, *Poèmes tragiques – Les Érinnyes – Derniers poèmes – L’Apollonide*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 2014, S. 592.

210 Leconte de Lisle wird am 11. Februar 1886 in die *Académie française* gewählt und hält am 31. März 1887 seinen „Discours de réception“ unter der *coupole* (vgl. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, S. 299). Yann Mortelette notiert, dass Leconte de Lisle ab jenem Jahr 1888 seine Gedichte regelmäßig in der *Revue des deux mondes* publiziert (vgl. Mortelette, *Histoire du Parnasse*, S. 359–360).

Sort de la fange chaude et de l'herbe qui fume,
 Et dans l'air alourdi vibre par millions;
 Tandis que, çà et là, panthères et lions,
 À travers l'épaisseur de la broussaille noire,
 Gorgés de chair vivante et le mufle sanglant,
 À l'heure où le désert sommeille, viennent boire;
 Les unes en rasant la terre, et miaulant
 De soif et de plaisir, et ceux-ci d'un pas lent,
 Dédaigneux d'éveiller les reptiles voraces,
 Ou d'entendre, parmi le fouillis des roseaux,
 L'hippopotame obèse aux palpitants naseaux,
 Qui se vautre et qui ronfle, et de ses pattes grasses
 Mêlé la vase infecte à l'écume des eaux.

Loin du bord, du milieu des roches erratiques,
 Solitaire, dressant au ciel son large front,
 Quelque vieux baobab, témoin des temps antiques,
 Tord les muscles noueux de l'immuable tronc
 Et prolonge l'informe ampleur de sa ramure
 Qu'aucun vent furieux ne courbe ni ne rompt,
 Mais qu'il emplit parfois d'un vague et long murmure.
 Et sur le sol visqueux, hérissé de blocs lourds,
 Saturé d'âcre arôme et d'odeurs insalubres,
 Sur cette mer livide et ces îles lugubres,
 Sans relâche et sans fin, semble planer toujours
 Un silence de mort fait de mille bruits sourds.²¹¹

Was für ein idyllisches Naturbild! In dreißig Alexandrinern entwickelt Leconte de Lisle die Beschreibung eines Sees und seiner Umgebung. Man könnte sagen, ein poetisches *Sujet par excellence*, ein *Topos*, und ein ganz traditioneller noch dazu. Diese ‚Toposhaftigkeit‘ scheint mir ein erstes Indiz dafür zu sein, dass dieses Gedicht poetologisch zu lesen ist. Das wird noch durch die Tatsache verstärkt, dass diese Beschreibung alle Elemente des klassischsten der poetischen Orte vereint, des *locus amoenus*²¹² – indessen, um eine vollkommen in ihr Gegenteil verkehrte Version davon zu geben. Es scheint, als wolle Leconte de Lisle alle Attribute der ‚schönen Natur‘ durchstreichen. Anstelle einer Quelle und eines Bächleins – anstelle von Wasser in Bewegung, fließendem, frischem Wasser in überschaubaren Dimensionen –, führt Leconte de Lisle das stehende Gewässer

211 Leconte de Lisle, *Œuvres*, Bd. 3: *Poèmes tragiques – Derniers poèmes*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 1977, S. 277–278.

212 Die klassische Definition des *locus amoenus* und seiner Elemente findet sich bei Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel 1993 (11. Aufl.), S. 202–206.

eines Sees von gigantischen Dimensionen ein – „C'est une mer“. Der See ist angefüllt mit unheilvoll-dunklem Wasser („eau sinistre“), fahl („blême“), wirft Schaum auf, und sein Ufer ist bedeckt mit stinkendem, verseuchten Schlamm („vase infecte“; „odeurs insalubres“). Anstelle von blumenübersäten Wiesen lesen wir von zähem, heißem Schlick („sol visqueux“, „la fange chaude“), dampfendem Gras („l'herbe qui fume“) und Gestrüpp („la broussaille“). An die Stelle des topischen Wäldchens, das zu Rast und Ruhe unter seinen schattigen Bäumen einlädt, ist ein einzelner unförmiger Baum („solitaire“, „informe“) mit barbarischem Namen getreten, der durch seine Größe jedes Maß sprengt, darin dem See ähnlich, dessen unzugängliches Zentrum er einnimmt. Schließlich wird der *locus amoenus* normalerweise von einer friedlichen Tierwelt bewohnt, einer Tierwelt von paradiesischer Eintracht, die häufig von bukolischen Schäfern gehütet wird. Bei Leconte de Lisle sind die erwähnten Tiere zum Großteil Raubtiere; allesamt übertreffen sie sich in aggressiven Gesten, von den schrill summenden Mücken („moustiques stridents“) und den gefräßigen Reptilien („reptiles voraces“) bis hin zu den Löwen und Pantheren mit blutigem Maul („muflle sanglant“). Der Mensch ist in dem Gedicht vollkommen abwesend, die Sprechinstanz eingeschlossen, die unpersönlich bleibt.

Das Gedicht von Leconte de Lisle attackiert poetische Traditionen jedoch nicht im allgemeinen. Er richtet seinen Angriff sehr spezifisch gegen die Romantik, und zwar vom Titel an: *Le Lac*. Bei diesem Titel hat ein französischer Leser des 19. Jahrhunderts – und sehr wahrscheinlich nicht nur jenes Jahrhunderts, sondern auch des folgenden – an ein Gedicht gedacht, das viel berühmter ist als das Leconte de Lisles. Ich spiele natürlich auf *Le Lac* (1817) von Alphonse de Lamartine an. Es ist bekannt, dass Lamartine eine der *bêtes noires* Leconte de Lisles war. Doch seine poetologische Attacke ist nicht (oder nicht nur) persönlich. Bereits siebzig Jahre vor dem parnassischen Gedicht geschrieben, wurde Lamartines *Lac* auch am Ende des 19. Jahrhunderts als eines der paradigmatischen Gedichte der Romantik angesehen. Das belegt der Kommentar, den Rémy de Gourmont den ‚Verdiensten‘ des Parnasse im allgemeinen widmet, das heißt, seiner antiromantischen Stoßrichtung:

Ce mouvement nous délivra très heureusement des lacs poétiques aux flots harmonieux, des jeunes filles pâles au regard fatal, des jeunes hommes larmoyants, des faux désespérés dans le genre de celui qui exalte, dans la *Nuit d'Octobre*, des plaintes si naïves.²¹³

213 Rémy de Gourmont, „M. de Heredia et les poètes parnassiens“, in: ders., *Promenades littéraires*, Bd. 2, Paris 1963, S. 129–130.

Wenn im zweiten Teil dieses Satzes der Bezug auf Alfred de Musset durch den Titel *Nuit d'Octobre* explizit gemacht wird, ist der Bezug auf Lamartine im ersten doch nicht weniger deutlich: die „flots harmonieux“ sind ein direktes Zitat aus der vierten Strophe des *Lac*. Dort wendet sich das lyrische Ich an den See selbst:

On n'entendait au loin, sur l'onde et sous les cieux,
Que le bruit des rameurs qui frappaient en cadence
Tes flots harmonieux.²¹⁴

Der *Lac* von Leconte de Lisle ist die systematische Palinodie, der komplette Widerruf des *Lac* von Lamartine – und der romantischen Poetik, die ihm zugrunde liegt. Diese Palinodie funktioniert nun wesentlich über die biologischen Elemente, die Leconte de Lisle in seinen Text einfügt.

Le Lac von Lamartine ist bekanntlich eine lange elegische Apostrophe eines Sprechers, der Persona des Dichters bzw., wie gemäß romantischer Poetologie suggeriert wird, des Dichters selbst, eine Apostrophe an den See, wo er einen Abend mit seiner Geliebten verbracht hat.²¹⁵ Er beklagt das Vergehen der Zeit und die Vergänglichkeit alles Menschlichen: „Ne pourrons-nous jamais sur l'océan des âges / Jeter l'ancre un seul jour?“ Er erinnert sich, dass die Geliebte ihn gerade dazu aufgerufen hatte, im Augenblick zu leben: „Aimons donc, aimons donc! de l'heure fugitive, / Hâtons-nous, jouissons!“²¹⁶ Ein Jahr nach jenem Abend, kehrt er zurück an denselben Ort, jedoch allein, und er evoziert die Erinnerung an sie, so wie sie sich in die Natur eingeschrieben hat. Das Gedicht endet auf der Strophe:

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise: Ils ont aimé!²¹⁷

Lamartines *Lac* verwirklicht also fundamentale poetologische Prinzipien der Romantik: Erstens, das Gedicht ist auf ein Ereignis zentriert, das als persönliches Erlebnis des Dichters präsentiert wird, der in seinem eigenen Namen spricht. Zweitens kommuniziert der Mensch mit der Natur, denn die Natur ist auf den

214 Alphonse de Lamartine, *Œuvres poétiques*, Marius-François Guyard (Hrsg.), Paris 1963, S. 38.

215 Vgl. zu Lamartine Andreas Kablitz, *Alphonse de Lamartines Méditations poétiques*, zu *Le Lac* darin S. 216–222. Zu *Le Lac* als Paradigma romantischer Naturdarstellung vgl. auch Kurt Weinberg, „Baudelaires *Une Charogne*: Paradigma einer Ästhetik des Unbehagens in der Natur“, in: *Poetica*, 12/1980, S. 83–118, insbesondere S. 85–86.

216 Lamartine, *Œuvres poétiques*, S. 38, S. 39.

217 Ebd., S. 40.

Menschen abgestimmt.²¹⁸ Nicht allzu überspitzt ließe sich sagen: Sie existiert, damit der Mensch in ihr seine eigene Geschichte lesen kann.

Bereits auf der formalen Ebene bilden die beiden poetischen ‚Seen‘ Gegensätze. Das Gedicht Lamartines besteht aus sechzehn vierzeiligen Strophen, drei Alexandrinern, die von einem sechssilbigen Vers gefolgt werden, d.h. dem Halbvers eines Alexandriners. In den Strophen 6 bis 9 erteilt der Dichter seiner Geliebten selbst das Wort. In ihren Strophen wechseln sich Alexandriner und Halbverse ab. Diese Architektur der Strophen ist höchst raffiniert: Der Halbvers, der unvollständige Alexandriner, evoziert gleichzeitig die Leerstelle der abwesenden Person und das Echo, das die Natur den Worten des Dichters geben soll.

Das Gedicht Leconte de Lisle besteht dagegen aus einer Folge von dreißig Alexandrinern, die in zwei ungleich lange Gruppen geteilt sind. Die Reime folgen keinem konsistenten Schema, dreimal handelt es sich um bloße Assonanzen.²¹⁹ Die Form ist also ebenso ‚barbarisch‘ und ungepflegt wie die beschriebene Szene. Bei Lamartine wird die Natur explizit als „belle nature“ (v. 51) bezeichnet, während Leconte de Lisle, wie gesehen, eine Umkehrung dieses Topos inszeniert.

Wenn beide Gedichte einen Abend und eine Nacht thematisieren, könnten die beiden Szenen nicht unterschiedlicher sein. Leconte de Lisle scheint peinlich genau darauf geachtet zu haben, alle Details in einen Gegensatz zueinander zu bringen. Wenn der See Lamartines von wild aufragenden Felsen, „rocs sauvages“ (v. 55), umgeben ist, befinden sich in seinem Gedicht erratische Felsblöcke, „roches erratiques“ auf einer Insel in der Mitte des Sees. Und wenn man bei Lamartine von einem Wald schwarzer europäischer Tannen („noirs sapins“) liest, gibt es bei Leconte de Lisle nur einen einzigen Baum: den gigantischen exotischen Baobab.

Der wichtigste Unterschied betrifft jedoch die Stimmen. Bei Lamartine erhebt sich die menschliche Stimme, zunächst die des Dichters, der direkt mit der Natur Zwiesprache hält, dann die der Geliebten, die in der erinnerten Nacht gesprochen hat. Bei Leconte de Lisle gibt es keinen personalisierten Sprecher. Daher bleibt die Sprechinstanz sozusagen auch extradiegetisch, außerhalb der beschriebenen Szene. Und wenn in seinem Gedicht keine Menschen auftreten, treten in dem Lamartines keine Tiere auf. Im *Lac* Leconte de Lisle lassen sie ihre Stimmen hören. Das Gedicht entfaltet eine enorme Bandbreite von Tierlauten: die Krokodile klappern mit den Zähnen, die Mücken machen ein schrilles Geräusch, die Panther miauen, das Flusspferd schnauft. Die menschliche Stimme entfaltet in Lamartines *Lac* eloquent die Gefühle von Liebe und Trauer in ihrer Kontinuität

²¹⁸ Vgl. Kapitel 4.2.1.

²¹⁹ So in den Versen 20, 22, 24: „front“, „tronc“, „rompt“.

von Mensch und Welt. Bei Leconte de Lisle hingegen deuten die Tierstimmen vielleicht noch auf ein psychisches Innenleben hin – dies suggerieren Formulierungen wie „miaulant / De soif et de plaisir“. Dieses Innenleben bleibt jedoch weitestgehend unzugänglich und im Gegensatz zu den spiritualisierten Gefühlen der romantischen Menschen auf grundlegende körperliche Bedürfnisse beschränkt.

Leconte de Lisle gibt den Tieren also auf allen Ebenen den Platz, den in Lamartines Gedicht der Mensch eingenommen hatte. Er negiert die zentrale Position, die jener darin besetzt hielt, und ersetzt ihn mit Elementen, die ihm vom Diskurs der Biologie suggeriert werden. Man könnte sagen, es seien recht basale Elemente – präzise Namen, bestimmte Verhaltensweisen und das Habitat von Tieren, die bislang kaum in den poetischen Bestiarien und noch weniger in ihren höheren Rängen vertreten waren –, doch nichtsdestoweniger handelt es sich um Elemente, die durch diesen Diskurs vermittelt sind.²²⁰

Diese Tiere sind keineswegs zufällig ausgewählt. Zu einem großen Teil sind es Tiere, die für Leconte de Lisle poetologisch bedeutsam sind. Sie verweisen auf einige seiner berühmtesten Gedichte aus den *Poèmes barbares*, namentlich *Le Rêve du jaguar*, in dem vom „muflé béant par la soif alourdi“²²¹ zu lesen ist, zweitens *Les jungles*, in dem ein Panther „miaule tristement“, während er sich nach einem „cours d'eau“ streckt,²²² drittens *L'Oasis*, worin man Löwen und Flusspferde antrifft, auch sie in Wassernähe,²²³ ganz wie in *Le Lac*. Diese drei Gedichte teilen darüber hinaus mit dem hier interpretierten das formale Schema: Sie bestehen in einer Reihe von Alexandrinern ohne regelmäßige Strophen. Leconte de Lisle ersetzt also nicht nur den Menschen durch die Tiere; er ersetzt dieses Zentralelement der romantischen Poetik durch Verweise auf seine eigenen Werke und bekräftigt dadurch seine eigene Poetik.

Die Tilgung des Menschen bringt einen Wechsel in der Perspektive mit sich. *Le Lac* von Lamartine ist auf ein bestimmtes, einzelnes Ereignis zentriert, auf den Moment, der noch einmal explizit in der Ermahnung zum *carpe diem* herausge-

220 Émile Revel hat Vermutungen über Leconte de Lisles Informationsquellen angestellt. Er nennt mehrere populärwissenschaftliche Publikationen wie die Zeitschrift *Tour du Monde*, die Berichte über Forschungsreisen zu den großen afrikanischen Seen enthalten – es ist die Zeit von David Livingston – und auch einige der von Leconte de Lisle aufgerufenen Tiere nennen (vgl. Émile Revel, *Leconte de Lisle animalier*, Marseille 1942, S. 87). Entscheidend ist hingegen nicht die Quelle. Es genügt, dass Leconte de Lisle die biologische Korrektheit der Elemente suggeriert. Entscheidend ist vielmehr die Funktion, die er diesen Elementen zuweist.

221 Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, S. 187.

222 Ebd., S. 179.

223 Ebd., S. 149–150.

stellt wird, welche die Geliebte ausspricht. *Le Lac* von Leconte de Lisle hingegen unterstreicht die Kontinuität, die Wiederholung, die beständige Wiederkehr des Gleichen. Das Gedicht steht in einem Präsens der Zeitlosigkeit. Dieser Fokussierung auf der Wiederholung entspricht ebenfalls die zirkuläre Struktur des Gedichts: Der erste Vers, „C'est une mer, un Lac blême, maculé d'îles / sombres“, kehrt, in veränderter Lexik, doch identischer Semantik zu Beginn des letzten Satzes des Gedichts in Vers 27 wieder: „Sur cette mer livide et ces îles lugubres“.

Das poetologisch bedeutsamste Element dieser Eliminierung des Menschen ist am Ende des Gedichts zu finden, erneut in direkter Opposition zu Lamartine. Sein Gedicht kulminiert in den vier letzten Strophen: Sie inszenieren, wie der Natur ein menschlicher Sinn zugeschrieben wird. Mit großem rhetorischen Effekt werden die verschiedenen Bestandteile der Natur einzeln aufgerufen und mit der Erinnerung des Dichters aufgeladen. Wie ein gedankenloser Wanderer, könnte man despektierlich sagen, ritzt er ein Herz in die Rinde aller Bäume und in alle Felsen, an denen er vorbeikommt:

Ô lac! rochers muets! grottes! forêt obscure!
 Vous, que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
 Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
 Au moins le souvenir!

Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes orages,
 Beau lac, et dans l'aspect de tes rians coteaux,
 Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages
 Qui pendent sur tes eaux.

Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
 Dans les bruits de tes bords par tes bords répétés,
 Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
 De ses molles clartés.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
 Que les parfums légers de ton air embaumé,
 Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
 Tout dise: Ils ont aimé!²²⁴

Lamartine bringt gleich mehrere Sinne ins Spiel: Gehör, Seh- und Geruchssinn. Es sind dieselben, mit denen Leconte de Lisle den Schluss seines Gedichts konstruiert und das romantische Gedicht umkehrt. Wenn bei Lamartine ein Stern den See mit seinem Licht bescheint, bleibt bei Leconte die Szenerie in einem bedrohlichen Halbdunkel, „livide“ und „lugubre“. Wenn bei Lamartine der Wind seufzt, ein sanfter Zephyr, erzeugt bei Leconte de Lisle der Sturmwind, der „vent

224 Lamartine, *Œuvres poétiques*, S. 39–40.

furieux“, nur ein unbestimmtes Säuseln, ein „vague et long murmure“. Wenn bei Lamartine die Luft mit Wohlgeruch geschwängert ist („embaumé [de] parfums légers“), soll man bei Leconte de Lisle stechende und ungesunde Gerüche („âcre arôme“, „odeurs insalubres“) in der Nase spüren.

Wenn schließlich bei Lamartine die Natur Zeuge der Liebe zwischen zwei menschlichen Wesen ist – und das Überleben eines Aspekts ihres individuellen Lebens garantiert –, so ist bei Leconte de Lisle die Natur und insbesondere der Baobab-Baum zwar „témoin des temps antiques“, doch ist diese Natur nur Zeuge ihrer selbst, der Wiederholung ihrer Prozesse, der ewigen Wiederkehr des Gleichen, und das schließt nichts Menschliches ein. Bei Lamartine ist die Natur mit Sinn gefüllt, mit menschlichem Sinn. Bei Leconte de Lisle ist sie dessen ganz entleert. Daher endet das Gedicht auch auf einem paradoxen Schweigen, auf einer Todesstille, die aus lauter dumpfen Geräuschen besteht: „Un silence de mort fait de mille bruits sourds“. Die Natur ist unverständlich – der Mensch ist so ‚taub‘ für sie wie ihre Geräusche es für ihn sind –, die Natur hat dem Menschen nichts zu sagen, dem Menschen als Individuum, nichts als seinen Tod.

Es scheint, als habe Leconte de Lisle die erste Lektion der Evolutionstheorie gelernt: der Mensch steht nicht im Zentrum der Natur. Er ist nur das Zufallsprodukt der Evolution. Es scheint auch, als habe Leconte de Lisle ebenso die zweite, noch wichtigere Lektion gelernt, nämlich dass es keinen Sinn, keine Teleologie in der Natur gibt. Insofern folgt Leconte de Lisle auch eher Darwin als Haeckel, da letzterer ja, wie gesehen, die Teleologie in die Entwicklung der Arten wieder einführt: Im Laufe der Evolution werden sie immer komplexer und immer schöner.²²⁵ Diese Konzeption kristallisiert sich in Haeckels Darstellung an einem bestimmten Element: Sie nimmt in den Stammbäumen visuelle Gestalt an, die er in großer Zahl in seine Werke einfügt.

In den *Naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* verwendet Wilhelm Bölsche ebenfalls die Metapher des Baums, um den Fortschritt in der Entwicklung vom Einzeller über mehrzellige Lebewesen – Bölsche spricht von „Zellenstaaten“ – bis hin zum Menschen als dem „höchste[n] und vollendetste[n] Zellenstaat“.²²⁶ Jean-Louis Cabanès hat die Bedeutung unterstrichen, die dem Bild des Baums in der Literatur des späten 19. Jahrhunderts gerade in diesem Sinne zuwächst: als Zeichen der Kontinuität des Lebens und der Entfaltung vitaler

²²⁵ Vgl. Kapitel 7.4.1 und 7.4.2.

²²⁶ Bölsche, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie*, hier S. 34–37: „Tief unten an den Wurzeln dieses riesigen Lebensbaumes zeigt er [der Naturforscher] ihm [dem Dichter] die einfache Zelle.“ Indem er explizit vom Fortschritt spricht und von „colossale[n] Entwicklungen“ (ebd., S. 36), erreicht Bölsche schließlich sein Ziel: „Der Mensch ist der höchste und vollendetste Zellenstaat“ (ebd., S. 37).

Energie.²²⁷ Selbst der Stammbaum der Rougon-Macquart, der eigentlich die Erschöpfung und die Degeneration der Familie zeigen sollte, nimmt unter den Augen des Docteur Pascal plötzlich eine optimistische Färbung an:

[...] ce sont là les rameaux derniers de l'arbre, les dernières tiges pâles où la sève puissante des grosses branches ne semble pas pouvoir monter. Le ver était dans le tronc, il est à présent dans le fruit et le dévore... Mais il ne faut jamais désespérer, les familles sont l'éternel devenir. Elles plongent, au-delà de l'ancêtre commun, à travers les couches insondables des races qui ont vécu, jusqu'au premier être; et elles pousseront sans fin, elles s'étaleront, se ramifieront à l'infini, au fond des âges futurs... Regarde notre arbre: il ne compte que cinq générations, il n'a pas même l'importance d'un brin d'herbe, au milieu de la forêt humaine, colossale et noire, dont les peuples sont les grands chênes séculaires.²²⁸

Ich möchte dazu einladen, den Baobab Leconte de Lisle als einen skeptischen Kommentar zu den aufsteigenden, teleologischen Stammbäumen à la Haeckel zu sehen. In jenem umgekehrten Eden, als das Leconte de Lisle seinen primordialen afrikanischen See zeichnet, gibt es keine Entwicklung, keinen Fortschritt. Die Tiere werden ohne Ordnung aufgereiht. Die Repräsentanten der verschiedenen Klassen, der Reptilien, Insekten und Säugetiere wechseln sich in chaotischer Reihenfolge ab. Folgte diese Natur einer aufsteigenden Ordnung, so hätte man erwartet, erst von der Flora und dann von der Fauna zu lesen. Doch erst im zweiten Abschnitt erscheint der Baobab, während die Tiere in ihm vollständig fehlen. Sie selbst scheinen kein Ziel zu kennen. Ihre Handlungen sind ohne klare Absicht, sie bleiben bloße Gesten.²²⁹ Diese Welt entspricht der ‚Botschaft‘ ihres Stammbaums, des Baobabs, der ja „témoin des temps antiques“ ist: eine chaotische Botschaft, die sich nicht entschlüsseln lässt.

Leconte de Lisle könnte also kaum weiter entfernt sein von einer aufsteigenden Evolution im Sinne Haeckels und Bölsches. Dies hängt mit seiner primären Stoßrichtung zusammen, die ja auf die Demontage der romantischen Poetik zielt. Die Demontage von Haeckels teleologischer Evolution ist sozusagen

²²⁷ Vgl. Jean-Louis Cabanès, „Les valeurs du vivant au tournant des XIX^e et XX^e siècles“, in: *Romantisme*, 154/2011, 4, S. 105–122.

²²⁸ Émile Zola, „Le Docteur Pascal“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 6, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1967, S. 1161–1401, hier S. 1242.

²²⁹ Als Beispiel wären die Krokodile zu nennen, „qui claquent des dents“, oder das Flusspferd, das „ronfle, et de ses pattes grasses / Mêle la vase infecte à l'écume“. Nur die ‚majestätischsten‘ unter ihnen, die Panther und Löwen, bilden eine Ausnahme. Ihre Handlungen haben ein – wenn auch basales – Ziel: einfache physiologische Bedürfnisse zu stillen. Sie kommen an den See, um ihren Durst zu löschen: „[ils] viennent boire“. In den anderen Gedichten Leconte de Lisle werden sie in der Regel im Zusammenhang mit Jagd – Gewalt und Machtentfaltung – thematisiert. Insofern ist in *Le Lac* ihre ‚Majestät‘ deutlich herabgesetzt.

deren absichtsvoll in Kauf genommener Kollateralschaden: Er betrifft nicht zuletzt die romantischen Residuen in der wissenschaftlichen Theorie Haeckels.²³⁰ Durch seine systematische Umkehrung von romantisch gefärbten literarischen Topoi präsentiert Leconte de Lisle – anstelle einer Entwicklung zur Schönheit – ein katastrophales Paradies: Der wahre Idylliker, scheint er zu sagen, ist nicht der Dichter, sondern der Naturforscher, – ist Haeckel selbst.

7.6.3 Der Rabe der Athene: *Le Corbeau* als ‚historistische‘ Korrektur von Edgar Allan Poes *The Raven*

Das gleiche Verfahren, das Leconte de Lisle in *Le Lac* praktiziert, scheint ebenfalls in seinem Langgedicht *Le Corbeau* von 1860 Anwendung zu finden. Auch hier, rund dreißig Jahre vor *Le Lac*, verdeutlicht Leconte de Lisle die eigene poetologische Position, indem er ein Gedicht programmatischer Valenz eines anderen Autors aufnimmt, umschreibt – und unter demselben Titel publiziert. So dürfte auch die erste Assoziation der zeitgenössischen Leser bei diesem Titel – wie im Fall von *Le Lac* ein einzelnes Substantiv –, sofern sie nicht an La Fontaines Fabel vom Fuchs und vom Raben gedacht haben, die mit Edgar Allan Poes Ballade *The Raven* (1845) gewesen sein: Charles Baudelaire hatte sie 1853 – unter eben jenem Titel *Le Corbeau* – übersetzt und erstmals publiziert. 1859, also in direkter zeitlicher Nachbarschaft zu Leconte de Lisles Gedicht, erschien Baudelaire's Prosaübersetzung des *Raven* erneut, diesmal zusammen mit seiner Übersetzung von Poes Aufsatz *The Philosophy of Composition* (1846).²³¹ Poe behauptet bekanntlich, in diesem Text Schritt für Schritt darzulegen, wie er sein Gedicht vom Raben geschrieben habe, weshalb Baudelaire Poes Titel auch mit *La genèse d'un poème* übersetzt. Insbesondere durch seine Funktion innerhalb dieses poetologischen Texts erhält *The Raven* seinen programmatischen Wert – und wird deshalb zum Ansatzpunkt für Leconte de Lisle.

230 Es wäre lohnend, in diesem Zusammenhang ausführlich die (Kontinuitäts-)Beziehungen zu untersuchen, die Haeckel mit der Naturphilosophie der deutschen Romantik unterhält (vgl. die Hinweise dazu bei Kleeberg, „Evolutionäre Ästhetik“, S. 155–156). Alexander Nebrig konstatiert, dass, anders als der französische, der deutsche Naturalismus sich weiterhin auf diese philosophische Tradition bezieht, und unterstreicht, dass Haeckel diese Bezugnahme durch sein Werk und Wirken noch verstärkt (Alexander Nebrig, „Entbindung von der Disziplin. Arno Holz' Begründung des Lebenswissens im *Phantasm*“, in: Henning Hufnagel/Olav Krämer [Hrsg.], *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015, S. 239–262, hier S. 246–247).

231 Vgl. die Notiz von Yves-Gérard Le Dantec in Edgar Allan Poe, *Œuvres complètes traduites par Charles Baudelaire*, Yves-Gérard Le Dantec (Hrsg.), Paris 1951, S. 1132.

Wenn die Zeitgenossen bei dem Titel „Le Corbeau“ an *The Raven* gedacht haben werden, ist dies in jedem Fall nicht die Assoziation der Forschung gewesen. Meines Wissens sind die beiden Gedichte noch nie systematisch aufeinander bezogen und parallelgelesen worden, schon gar nicht in poetologischer Hinsicht. Ja, offenbar sind sie nur ein einziges Mal überhaupt in einen gemeinsamen Kontext gestellt worden, und dies, um sie voneinander abzusetzen.²³² Indessen stellt Leconte de Lisle *Corbeau*, so meine These, die Korrektur von Poes *Raven* dar – das heißt: die Korrektur von einigen poetologischen Positionen, die mit diesem Gedicht verknüpft sind, so wie sie von Baudelaire im zeitgenössischen Frankreich präsentiert und propagiert wurden. Durch diese Korrektur bekräftigt Leconte de Lisle seine eigene Poetik. Dies betrifft insbesondere zwei Punkte: erstens die Form des Langgedichts und zweitens die Art des Gedichtgegenstands, die Wahl mythischer und historischer Themen, die wiederum – in Leconte de Lisles distanzierend-impassiblem Darstellungsmodus, der allen Versuchen mythisch-religiöser Welterklärung einen historisch relativen Wahrheitsanspruch zugesteht – auf Wissenschaft verweisen.

Wenn ich in den beiden vorangehenden Gedichtinterpretationen gezeigt habe, wie Leconte de Lisle auf technisches und biologisches Wissen rekurriert, gilt es jetzt also herauszuarbeiten, wie er mit mythographisch-religionsgeschichtlichem und historiographischem Wissen verfährt, mithin den Wissensbeständen jener Disziplinen, auf die er sich in seinem Vorwort zu den *Poèmes antiques* programmatisch bezieht: sie sollen ja zur Erneuerung der Dichtung beitragen.²³³ Im Epilog dieses Buches werde ich noch zeigen, dass auch das vielleicht berühmteste Gedicht Leconte de Lisles, *Vénus de Milo*, philologisch-archäologische Wissenschaftsanalogien ausbildet.²³⁴ Dass ich den Umgang Leconte de Lisles mit mythographisch-religionsgeschichtlichem und historiographischem Wissen nicht

232 So von Manuel dos Santos Alves (vgl. Manuel dos Santos Alves, „O tema do abutre em Eça de Queirós e Leconte de Lisle“, in: *Brotéria*, 113/1981, 6, S. 545–561). Dos Santos Alves sieht nur wenige Gemeinsamkeiten zwischen den Gedichten; sie liegen für ihn in der Figur des Raben. Indem er die Gedichte kursorisch miteinander vergleicht, nähert er sich seinem eigentlichen Erkenntnisziel: Ihm geht es darum, das Vorbild für ein fiktives Gedicht eines fiktiven Dichters in Eça de Queiroz' *A Correspondência de Fradique Mendes* auszumachen. Dos Santos Alves weist überzeugend nach, dass dieses Gedicht über einen sprechenden Raben zu Zeiten König Alarichs – anders als die allgemeine Forschungsmeinung glaube – nicht auf Poes *Raven*, sondern auf Leconte de Lisles *Corbeau* verweist. Insofern führt die Anmerkung Edgard Pichs auch in die Irre, in der er schreibt: „Manuel dos Santos Alves rapproche le Corbeau de L. de L. et celui d'E. Poe“ (Charles Marie René Leconte de Lisle, *Œuvres complètes*, Bd. 3: *Poèmes barbares*, Edgard Pich [Hrsg.], Paris 2012, S. 556).

233 Vgl. Kapitel 4.2.3.

234 Vgl. Kapitel 8.1.1.

an einem Gedicht wie *Niobé* oder *Hélène* untersuche, denen Leconte de Lisle in seinem Vorwort gar einen analytischen Anspruch zuschreibt,²³⁵ sondern eben an *Le Corbeau*, also einem Text, der sich nicht in einem typischerweise mythologisch-griechischen, sondern einem ausgefalleneren christlichen Kontext situiert, dann liegt dies darin begründet, dass dieses Wissen in *Le Corbeau* metapoetisch-poetologisch funktionalisiert ist. Dies aber wird einsichtig, wenn man das Gedicht mit Poes *Raven* und seiner Darstellung in *The Philosophy of Composition* vergleicht.

Um mein zentrales Ergebnis gleich vorwegzunehmen: Ich habe in diesem Buch die These formuliert, wissenschaftlich vermitteltes bzw. als solches inszeniertes Wissen trete in parnassischen Gedichten in die Systemstelle ein, die in der romantischen Lyrik der Subjektivität zukam. Im Kontrast mit Poes *Raven* gelesen, führt Leconte de Lisles *Corbeau* eben dies, übertragen auf die thematische Ebene, vor. In Leconte de Lisles *Corbeau* tritt auf thematischer Ebene mythographisches und historiographisches Wissen an die Stelle, die in Poes *Raven* ein durchaus typisch romantisches Sujet einnahm: die Trauer eines Ich um die abwesende Geliebte; es bildet ja zum Beispiel auch den Kern von Lamartines Gedicht *Le Lac*. An die Stelle des „most poetical topic in the world“, wie Poe schreibt, – „the death [...] of a beautiful woman“²³⁶ – tritt bei Leconte de Lisle die Erzählung der Menschheitsgeschichte von der Sintflut bis zur Kreuzigung Christi, ja bis zum Jahr 378: Formen menschlicher Welterklärung, ‚Historie‘ in weitem Sinne, wird also neu zum ‚poetischsten Gegenstand der Welt‘ eingesetzt.

Wenn Leconte de Lisle die Poetik Poes mithin ‚historistisch‘ korrigiert, bedeutet dies, dass er sie keinesfalls ganz verwirft. Anders als im Fall der romantischen Poetik von Lamartines *Le Lac* teilt Leconte de Lisle durchaus einige poetologischen Prämissen mit Poe. Dies lässt sich ablesen etwa an der Tatsache, dass er in *Le Corbeau* zwar einige Elemente umkehrt, andere Elemente aber weitgehend übereinstimmend von Poe übernimmt – so vor allem den uralten, sprechenden, dämonisch wirkenden Raben –, während in *Le Lac* die Redegegenstände Lamartines sämtlich verformt und in ihr Gegenteil verkehrt waren.

Um welche Prämissen handelt es sich? In auffälligem Kontrast zu dem hochemotionalen Inhalt der Schauerballade, die, in Karlheinz Stierles leicht despektierlichen Worten, „mit lyrischen special effects reichlich“²³⁷ ausgestattet ist,

235 Vgl. Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes antiques*], S. 121.

236 Edgar Allan Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 14: *Essays and Miscellanies*, James A. Harrison (Hrsg.), New York 1902, Nachdruck New York 1965, S. 201.

237 Karlheinz Stierle, „Das Imaginäre und sein Medium. Mallarmé, Manet und Poes *The Raven*“, in: Steffen Bogen/Wolfgang Brassat/David Ganz (Hrsg.), *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, S. 151–163, hier S. 151.

stellt Poe die Entstehung seines Gedichts in *The Philosophy of Composition* als einen hochkontrollierten, hochkalkulierten Prozess der artistischen ‚Komposition‘ bzw. Konstruktion dar, in dem sich jedes Element mit Notwendigkeit aus den anderen ergeben habe. Das romantische Sujet des Gedichts scheint also gewissermaßen in unromantischer Weise aus- und durchgeführt. So benennt Poe denn auch folgendermaßen die Intention seines Textes:

It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referrible [sic] either to accident or intuition – that the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.²³⁸

In Baudelaires Übersetzung:

Mon dessin est de démontrer qu’aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l’intuition, et que l’ouvrage a marché, pas à pas, vers sa solution, avec la précision et la rigoureuse logique d’un problème mathématique.²³⁹

Auf diese Weise die Mathematik aufrufend, sieht Poe sein poetisches Vorgehen also in Analogie zu wissenschaftlichem Prozedere; die antiromantische Absage gegenüber der Intuition und der Inspiration sowie die Betonung des artistisch kalkulierenden und konstruierenden „bon ouvrier“²⁴⁰ im Sinne Banvilles und Gautiers – all dies lässt Poe unbedingt anschlussfähig an den Parnasse erscheinen.²⁴¹

Wenn ich Poe hier auch (und im Folgenden manchmal sogar primär) in der französischen Übersetzung Baudelaires zitiere, dann deshalb, weil dies die Gestalt ist, in der er in den Debatten der französischen Literaten des 19. Jahrhunderts, im Kontext des Parnasse und Leconte de Lisle wirksam geworden ist. Ein Echo ihrer Heftigkeit ist beispielsweise in Mallarmés Anmerkungen zu seiner eigenen Prosaübersetzung von *The Raven* festgehalten. Dort schreibt Mallarmé über die Aufnahme von *The Philosophy of Composition*: „on se souvient de ce qui,

238 Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 14, S. 195.

239 Edgar Allan Poe, „La genèse d’un poème“, in: ders., *Œuvres complètes traduites par Charles Baudelaire*, Yves-Gérard Le Dantec (Hrsg.), Paris 1951, S. 979–997, hier S. 986.

240 Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, Claudine Gothot-Mersch (Hrsg.), Paris 1981, S. 276.

241 Michael Einfalt sieht bei Poe zudem einen ästhetischen Standpunkt zweckfreier Kunst formuliert, „der mit Gautiers Vorstellungen in wesentlichen Punkten übereinstimmt“ (Michael Einfalt/Friedrich Wolfzettel, „Autonomie“, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Friedrich Wolfzettel/Burkhard Steinwachs [Hrsg.], *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2000, S. 431–479, hier S. 466).

un instant, se dépensa de notre vitalité littéraire à défendre comme à attaquer la théorie poétique très neuve qui venait tout à coup d'une lointaine Amérique".²⁴²

Baudelaire speist Poes Poetik zudem nicht allein als Übersetzer in diese Diskussionen ein. Er macht sich diese Poetik in gewisser Weise gar zu eigen und propagiert sie in mehreren Essays selbst, so insbesondere in „Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages“, erschienen 1852 in der *Revue de Paris*, und den „Notes nouvelles sur Edgar Poe“, das er als Vorwort zu seiner Übersetzung von Poes Kurzgeschichten, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, 1857 publiziert²⁴³ – also ebenfalls in zeitlicher Nähe zu Leconte de Lisle's *Corbeau*. In diesen Essays bezieht sich Baudelaire prominent auf zwei Texte Poes, die gerade für unseren Kontext bedeutsam sind: neben der bereits genannten *Philosophy of Composition* – mit Überschneidungen – auch auf *The Poetic Principle* (1850).

Wie groß die Wirksamkeit Poes im Frankreich der zweiten Jahrhunderthälfte war, mag durch ein weiteres Zitat Mallarmés belegt sein, das derselben bereits erwähnten Notiz entnommen ist. So schreibt Mallarmé in den 1880er Jahren, *The Philosophy of Composition* sei ästhetisches Gemeinwissen:

Presque tout le monde a lu d'autre part ce singulier morceau de prose où Poe se complait à analyser son *Corbeau*, démontant, strophe à strophe, le poème, pour en expliquer l'effroi mystérieux, et par quel subtil mécanisme d'imagination il séduit nos âmes.²⁴⁴

Und er fügt hinzu, man könne *The Raven* kaum noch anders lesen als im Bewusstsein dieses poetologischen Texts: „La mémoire d'un examen presque sac-

242 Stéphane Mallarmé, „Les Poèmes d'Edgar Poe“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, Bertrand Marchal (Hrsg.), Paris 2003, S. 723–787, hier S. 771–772. Zu Poes Präsenz in den französischen Debatten vgl. auch die versammelten Quellentexte bei Jean Alexander (Hrsg.), *Affidavits of genius. Edgar Allan Poe and the French critics, 1847–1924*, Port Washington 1971.

243 Vgl. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 2, Claude Pichois (Hrsg.), Paris 1976, S. 1205 und 1233. Michael Lanford zufolge bildet Poes *Philosophy of Composition* in diesem Sinne für Baudelaire einen „aesthetic standard worth emulating“ (Michael Lanford, „Ravel and 'The Raven'. The Realisation of an Inherited Aesthetic in *Boléro*“, in: *Cambridge Quarterly*, 40/2011, 3, S. 243–265, hier S. 248). Vgl. dazu auch Michel Brix, „Baudelaire, 'disciple' d'Edgar Poe?“, in: *Romantisme*, 122/2003, S. 55–69, insbesondere S. 67–69: Brix unterstreicht, dass Poe im 19. Jahrhundert nicht nur in Frankreich, sondern in ganz Kontinentaleuropa wesentlich durch die Linse Baudelaires wahrgenommen worden sei. Er argumentiert weiter, dass Baudelaires Präsentation Poes durch seine eigene poetologischen und literaturpolitischen Interessen präformiert sei – durch diese Präformierungen wird der so präsentierte Poe indes nur umso mehr zu Baudelaires Poe. Wenn Baudelaire sich Poes Poetik zu eigen macht, dann weil er Poe sich selbst zu eigen gemacht hat. Vgl. zum Verhältnis von Poe und Baudelaire auch Markus Preußner, *Poe und Baudelaire: ein Vergleich*, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1991.

244 Mallarmé, „Les Poèmes d'Edgar Poe“, S. 771.

rilège de chaque effet, maintenant poursuit le lecteur, même emporté par le cours du poème“. ²⁴⁵ Diese beiden Punkte – die hohe Verbreitung und Bekanntheit der Poe'schen Poetologie zum einen und die poetologische Einfärbung des *Raven* zum anderen – lassen es umso plausibler erscheinen, dass Leconte de Lisle sich in seinem *Corbeau* mit Poes Raben-Gedicht und seinen Implikationen auseinandersetzt.

Doch spiegelt Poes Schilderung der Konstruktion seines Gedichts die tatsächliche Entstehungsgeschichte von *The Raven* wider? Oder wäre diese Schilderung, sofern sie eine Mystifikation darstellt, ²⁴⁶ gar ironisch zu lesen? Gerade im amerikanischen Kontext gilt *The Philosophy of Composition* gemeinhin als „cleverly written hoax“. ²⁴⁷ Doch in Frankreich wird der Text als genuine Selbstaussage verstanden. Baudelaire vermerkt zwar mit gewisser Ambivalenz im Vorspruch zu seiner Übersetzung: „un peu de charlatanerie est toujours permis au génie“. ²⁴⁸ Umgekehrt hebt er in seinen „Notes nouvelles sur Edgar Poe“ zustimmend die „légère impertinence que je ne puis blâmer“ hervor, ²⁴⁹ die diese Attacke auf die romantische Inspirationspoetik auszeichnet. Mallarmé unterscheidet in seiner Bewertung der *Philosophy of Composition* eine anekdotische und eine programmatische Ebene, womit er den poetologischen Anspruch in Poes Text rechtfertigen kann, ohne dass er seiner Schilderung Faktentreue zuschreiben müsste: „une idée prodigieuse s'échappe des pages qui, écrites après coup (et sans fondement anecdotique, voilà tout) n'en demeurent pas moins congéniales à Poe, sincères“. ²⁵⁰ So ist Poe auch für ihn ein kalkulierend konstruierender Artist, der einen „art subtil de structure“ praktiziert. ²⁵¹

Die poetologischen Prämissen, die Poe entfaltet, sind auch für Leconte de Lisle ernstgemeinte Positionen, mit denen er sich ebenso ernsthaft auseinandersetzt. Indessen scheint er die Ambivalenz zwischen ‚historischer Wahrheit‘ und nachträglicher Mystifikation in Poes Schilderung ironisch in seinem Gedicht zu reflektieren, denn es kommt im Gewand einer christlichen Legende daher – es ruft mithin eine Gattung auf, die beansprucht, Wahrheitsaussagen zu machen, aber vor Unwahrscheinlichkeiten stotzt.

Wie verhalten sich die beiden Gedichte nun *in concreto* zueinander? Leconte de Lisle nimmt in *Le Corbeau* weniger streng auf Poe Bezug als in *Le Lac* auf das

245 Ebd.

246 Vgl. Stierle, „Das Imaginäre und sein Medium“, S. 152.

247 Lanford, „Ravel and ‚The Raven‘“, S. 248.

248 Poe, „La genèse d'un poème“, S. 979.

249 Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 335.

250 Mallarmé, „Les Poèmes d'Edgar Poe“, S. 772.

251 Ebd.

Gedicht von Lamartine.²⁵² Er variiert und wechselt die Motive aus. Doch in der Struktur seiner ‚Geschichte‘ lehnt sich *Le Corbeau* eng an *The Raven* an. Um dies zu verdeutlichen, sei der Inhalt der beiden Gedichte in Erinnerung gerufen.

The Raven erzählt bekanntlich von einem namenlosen Ich, das um seine tote Geliebte, Lenore, trauert. In einer kalten Dezembernacht versucht sich dieses Ich durch philosophische Studien von seiner Trauer abzulenken. Auf seine generelle Gelehrsamkeit verweist dabei eine Büste der Pallas Athene, wie Poe in *The Philosophy of Composition* selbst unterstreicht.²⁵³ Sie ist über der Zimmertüre angebracht. Plötzlich hört das Ich ein schwaches Klopfen, aber als es die Türe öffnet, sieht es nur in die schwarze Nacht hinaus: „les ténèbres, et rien de plus“.²⁵⁴ Als sich das Klopfen wiederholt, öffnet es das Fenster, und ein riesiger Rabe fliegt herein. Der Rabe lässt sich auf der Büste nieder. Der ungelenke, abgerissenhafte Vogel, der sich dennoch voller *gravitas* bewegt, wirkt komisch – „induisant ma triste imagination à sourire“²⁵⁵ –, so dass das Ich ihn wie einen hohen Gast mit einer umständlichen Höflichkeitsformel nach seinem Namen fragt. Überraschend bekommt es eine Antwort zu hören: „Jamais plus“, wie Baudelaire Poes berühmtes „Nevermore“ übersetzt.²⁵⁶ Mit wachsendem Schrecken stellt das Ich Sprachfähigkeit und Verständnis des Raben auf die Probe. Doch während es schnell erkennt, dass das Vokabular des Raben auf dieses eine Wort beschränkt ist, und dafür auch rationale Erklärungen findet,²⁵⁷ lässt es nicht davon ab, dem Vogel immer suggestivere Fragen zu stellen, auf die „Nimmermehr“ stets die passende Antwort ist – eine Antwort, die das Ich in seinem emotionalen Zustand der Trauer und Verzweiflung bestätigt, ja, diesen Zustand noch verstärkt und schließlich perpetuiert. Zuletzt rückt der Rabe damit, im Einklang mit Poes Darstellung in *The Philosophy of Composition*, zum ‚Emblem‘ „of Mournful and Never-ending Remembrance“,²⁵⁸ zum „symbole du Souvenir funèbre et éternel“ auf.²⁵⁹

252 Vgl. Kapitel 7.6.2.

253 Vgl. Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 14, S. 205; Poe, „La genèse d’un poème“, S. 994: „le buste de Pallas a été choisi d’abord à cause de son rapport intime avec l’érudition de l’amant“.

254 Ebd., S. 981.

255 Ebd.

256 Ebd., S. 982.

257 Vgl. ebd.: „Sans doute, – dis-je, – ce qu’il prononce est tout son bagage de savoir, qu’il a pris chez quelque maître infortuné que le Malheur impitoyable a poursuivi ardemment, sans répit, jusqu’à ce que ses chansons n’eussent plus qu’un seul refrain“.

258 Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 14, S. 208. Alle Kursivierungen in den Zitierten stammen jeweils von Poe selbst.

259 Poe, „La genèse d’un poème“, S. 997.

Leconte de Lisle's Gedicht *Le Corbeau* schildert hingegen die Begegnung eines spätantiken ägyptischen Abts namens Sérapion mit einem sprechenden Raben; der Vogel behauptet, die Menschheitsgeschichte seit der Sintflut miterlebt und beobachtet zu haben.²⁶⁰ Anders als Poes Gedicht mit seiner unbestimmten Dezembernacht ist dieser Text zeitlich genau situiert, und zwar im Jahre 378 – auf den Tod des römischen Kaisers Flavius Valens in der Schlacht von Adrianopel, in dem das römische Heer von gotischen Kriegern vernichtend geschlagen wurde. Auf diese Schlacht und den Tod des Kaisers wird in den Schlussversen des Gedichts explizit verwiesen.²⁶¹ Valens wird auch schon in den Eingangsversen genannt, ebenso sein Feldzug gegen die Goten, so dass das Gedicht in eine klare historiographische Klammer gefasst ist.²⁶² Edgar Pich hat in jenem Sérapion von Arsinoë überdies eine historische Gestalt ausgemacht; Leconte de Lisle erwähne ihn in ganz ähnlicher Weise wie im Gedicht auch in seiner *Histoire populaire du Christianisme* von 1871.²⁶³ In ihrer Obskurität soll diese Gestalt wohl umso mehr eine historiographische Grundlage des Gedichts suggerieren.

Kaiser Valens wird als Urheber eines Edikts eingeführt, das Mönche zum Kriegsdienst verpflichten soll. Dieser Erlass ist Grund für den Zustand der Sorge und Bedrückung, in dem der Mönch zu Beginn des Gedichts gezeigt wird. Betend und meditierend wandelt er durch das dunkle Kloster. Die Ausgangssituation dieses Protagonisten ist dem von Poes Ich-Sprecher also ganz ähnlich, auch wenn seinen emotionalen Zustand eine geringere Intensitätsstufe von Leid kennzeichnet. Der Text hebt mit folgenden Versen an:

Sérapion, abbé des onze monastères
D'Arsinoë, soumis aux trois règles austères,
Sous Valens, empereur des pays d'Orient,

260 Den Kern der folgenden Inhaltsdarstellung habe ich bereits in meinem Aufsatz „Parnasse und Mündlichkeit“ formuliert (vgl. Henning Hufnagel, „Parnasse und Mündlichkeit: Beredtes Verstummen im statuarischen Text. Mit einer Coda zu Mallarmé“, in: *Lendemain. Études comparées sur la France*, 41/2016, 164, S. 77–111, hier S. 98–100). Dort interessiert mich *Le Corbeau* allerdings unter einem ganz anderen Aspekt und nicht in Verbindung mit Poe: Ich untersuche, wie in dem Gedicht dargestellte Mündlichkeit durch mehrere Ebenen der Mediatisierung und Medialisierung ironisiert wird. Ich lege dar, auf welche Weise Leconte de Lisle die direkte Rede der Figuren des Gedichtstexts als rein grammatische Form präsentiert, als Produkt eines mehrstufigen philologischen Vermittlungsverfahrens – der Übersetzung und Weiterschreibung eines schriftlichen Traditionszusammenhangs (vgl. ebd., S. 100).

261 Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, S. 236. Geographisch ist die Darstellung allerdings frei: Adrianopel liegt nicht an oder auch nur in der Nähe der Donau, in der das Gedicht die toten Legionäre schwimmen sieht.

262 Vgl. ebd., S. 223.

263 Vgl. Leconte de Lisle, *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 555.

Un soir, se promenait, méditant et priant,
 Silencieux, le long des bas arceaux de cloître.
 [...]
 Et dans le ciel, la nuit vaste se déroulait.

L'abbé Sérapion, d'un pas lent, sur les dalles,
 Marchait, faisant sonner le cuir de ses sandales,
 Anxieux de l'Édit impérial, lequel
 Était une épouvante aux serviteurs du ciel,
 Ordonnant d'enrôler, par légions subites,
 Pour la guerre des Goths, cent mille cénobites.
 [...]

Mais, comme il s'en allait, le front bas, l'âme triste,
 Dans l'ombre des arceaux voici qu'il entendit
 Brusquement une voix très rauque qui lui dit:
 – Vénérable seigneur, soyez-moi pitoyable! –
 Et l'Abbé se signa, croyant ouïr le Diable,
 Et ne vit rien, le cloître étant sombre d'ailleurs.
 La voix sinistre dit: – J'ai vu des temps meilleurs;
 J'ai fait de beaux festins! Et, par une loi dure,
 Aujourd'hui c'est la faim sans trêve que j'endure;
 Or, mon pieux seigneur, n'en soyez étonné,
 J'étais déjà très vieux quand Abraham est né.

– Au nom du roi Jésus, démon ou créature
 Qui m'implores avec cette étrange imposture,
 Qui que tu sois enfin qui me parles ainsi,
 Viens! dit l'Abbé. – Seigneur, dit l'autre, me voici.²⁶⁴

Der Rabe tritt in einer Situation der Unheimlichkeit auf, so wie der Vogel Poes: Auch hier hört man ihn erst in der Dunkelheit, bevor man ihn zu sehen bekommt. Allerdings macht er bei Leconte de Lisle nicht ein Geräusch, sondern tritt als körperlose Stimme auf. Dies markiert einen der bedeutsamsten Unterschiede zwischen den beiden Gedichten: Anders als Poes Rabe ist derjenige Leconte de Lisles überaus eloquent. Im Vergleich zu dem wiederholten Ein-Wort-Satz bei Poe macht bei Leconte de Lisle die direkte Rede des Raben gar rund 70 % der Verse aus.²⁶⁵

Oszilliert die Situation in Poes Gedicht zwischen rationaler Erklärbarkeit und Phantastik, das Bild des Raben zwischen dressiertem Vogel und metaphysischem

264 Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, S. 223–224.

265 Auf seinen Gesprächspartner Sérapion entfallen demgegenüber nur ca. 18 % (vgl. Leconte de Lisle, *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 555: Pich weist von den 518 Versen des Gedichts „52 vers environ pour les didascalies, 96 vers environ pour Sérapion, 364 vers environ pour le Corbeau“ zu; sechs Verse ordnet Pich nicht zu).

Unglücksboten, so ist die Situation in *Le Corbeau* von Anfang an phantastisch. Dies steht freilich nicht im Widerspruch zu meiner These von der fundierenden Rolle mythographisch-religionsgeschichtlichen und historiographischen Wissens in diesem Gedicht. Vielmehr ist die Phantastik der Sprechsituation, die von der auffälligen Markierung historischer Daten begleitet wird, als eine Ironisierung des Aussageanspruches von christlichen Erzählungen zu werten. Denn während das zeitgenössische Lesepublikum den Sujets von Leconte de Lisle's mythologischen Gedichten – paradigmatisch etwa aus den altgriechischen, aber auch anderen Sagenkreisen – nur noch ein historisches Interesse zuschreibt, spricht dieses Publikum den Texten der christlichen Tradition noch weitgehend ungebrochen Wahrheit zu. Dies lässt sich beispielsweise daran ablesen, welche Kontroversen die religionsgeschichtlichen Arbeiten eines Ernest Renan oder David Friedrich Strauß um die Mitte des 19. Jahrhunderts auslösten. Leconte de Lisle hingegen, der seine Langgedichte mythologischer Thematik gerne mit einem großzügig gefassten Terminus als „théogonies“ bezeichnet,²⁶⁶ pflegt eine Distanzattitüde wissenschaftlicher Neutralität: Sie billigt allen Versuchen mythisch-religiöser Welterklärung den gleichen Wahrheitsanspruch zu, nämlich einen je historisch relativen und das heißt vor allem – einen vergänglichen. So spricht Leconte de Lisle in der Rede, die er zu seiner Aufnahme in die *Académie française* gehalten hat, von seinem Anspruch „d'accorder une part égale aux diverses conceptions religieuses dont l'humanité a vécu, et qui toutes, ont été vraies à leur heure, puisqu'elles étaient les formes idéales de ses rêves et de ses espérances“.²⁶⁷ Und so präsentiert Leconte de Lisle das Christentum in *Le Corbeau* als einen Mythos – einen Mythos mit einem besonderen, geschichtlich verankerten Wahrheitsanspruch, den es indessen zu relativieren gilt. In *Le Corbeau* tritt denn auch der Mönch an die Stelle des gelehrten Liebenden bei Poe, tritt Sérapions christlicher Glaube an die Stelle des „curious volume of forgotten lore“,²⁶⁸ mit dem sich der Trauernde abzulenken versucht. Baudelaire übersetzt, vielleicht noch etwas deutlicher: „curieux volume d'une doctrine oubliée“.²⁶⁹ – Bei Poe hat die Zeit an der Relevanz jener namen-

266 Vgl. Charles Marie René Leconte de Lisle, „Discours de réception à l'Académie française prononcé le 31 mars 1887“, in: ders., *Articles – Préfaces – Discours*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 1971, S. 191–218, hier S. 208–209; Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes antiques*]“, S. 121, oder auch im Interview mit Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Daniel Grojnowski (Hrsg.), Paris 1999, S. 284.

267 Leconte de Lisle, „Discours de réception“, S. 209. Vorderhand zielt Leconte de Lisle hier auf Victor Hugo und dessen *Légende des siècles*: Hugo sei im Blickwinkel seines christlichen Glaubens gefangen geblieben.

268 Edgar Allan Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 7: *Poems*, James A. Harrison (Hrsg.), New York 1902, Nachdruck New York 1965, S. 94.

269 Poe, „La genèse d'un poème“, S. 980.

losen Lehre genagt, und mit dieser historisch abgewerteten Lehre setzt Leconte de Lisle nun das Christentum in Parallele.²⁷⁰

Nachdem sich der Rabe bei Poe wie bei Leconte de Lisle akustisch angekündigt hat, tritt er sodann bei beiden in Erscheinung. Beide Male handelt es sich um einen riesigen Vogel, der aus einer anderen Zeit zu kommen scheint; uralt wirkt er und eigentümlich abgerissen, gleichzeitig gravitatisch und ungelenk: „In there stepped a statetly Raven of the saintly days of yore“,²⁷¹ „entra un majestueux corbeau digne des anciens jours“²⁷² heißt es bei Poe und Baudelaire. Er hat die Federn auf seinem Kopf verloren, wie das Sprecher-Ich feststellt:

Though thy crest be shorn and shaven, thou [...] art sure no craven,
Ghastly grim and ancient Raven [...].²⁷³

Bien que ta tête [...] soit sans huppe et sans cimier, tu n'est certes pas un poltron, lugubre et ancien corbeau [...].²⁷⁴

Entsprechend verhält es sich bei Leconte de Lisle; bei ihm hat der Rabe sogar – der phantastischen Länge seines Lebens gemäß – noch mehr Federn gelassen:

L'Abbé vit que c'était un corbeau d'une espèce
Géante. L'âge avait tordu la corne épaisse
Du bec, et, par endroits, le corps tout déplumé
D'une affreuse maigreur paraissait consumé.²⁷⁵

Und wenn der Rabe bei Poe als „ungainly fowl“,²⁷⁶ als „disgracieux volatile“²⁷⁷ apostrophiert wird, heißt es ähnlich bei Leconte de Lisle: „Un oiseau gauche et lourd, l'aile ouverte à demi, / Mais dont les yeux flambaient“.²⁷⁸

Die flammenden Augen verweisen auf den dämonischen Charakter des Tieres, der ebenso bei Poe unterstrichen wird. Dort tritt er besonders im letzten Drittel des Gedichts zutage und verdichtet sich immer mehr: Zuerst spricht Poes Liebender

270 Zu Leconte de Lisles Verhältnis zum Christentum vgl. Caroline De Mulder, *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, Amsterdam/New York 2005, v.a. S. 259–331. De Mulder sieht es vor allem durch einen virulenten Antiklerikalismus geprägt.

271 Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 7, S. 96.

272 Poe, „La genèse d'un poème“, S. 981.

273 Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 7, S. 96.

274 Poe, „La genèse d'un poème“, S. 981–982.

275 Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, S. 224.

276 Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 7, S. 97.

277 Poe, „La genèse d'un poème“, S. 982.

278 Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, S. 224.

den Raben als „thing of evil“²⁷⁹ an – von Baudelaire leicht verschoben und abgeschwächt zu „être de malheur“²⁸⁰ –, dann mit einer zweigliedrigen Formel als „bird or devil“, gekoppelt mit dem Ausruf „Tempter sent [thee]“, ²⁸¹ „envoyé du Tentateur“. ²⁸² Diese Formel, „bird or devil“, wird im Folgenden zweimal wiederholt bzw. beim dritten Mal lexikalisch zu „bird or fiend“²⁸³ gesteigert. In Baudelaires Übersetzung ist der Wiederholungseffekt stärker, weil Baudelaire sich die Lizenz gestattet, die Formel stets identisch wiederzugeben, als „oiseau ou démon“. ²⁸⁴

Im Vergleich zu Poe genau umgekehrt wird bei Leconte de Lisle der dämonische Charakter des Raben am Anfang herausgestellt, um anschließend in den Hintergrund zu treten. Die erste Reaktion Sérapions auf den sprechenden Raben ist seine Verteufelung; im Verlauf des Gedichts wird Sérapion indessen immer gewillter, dem Bericht des Vogels Wahrheit zuzusprechen. Bei Poe weist der Liebende die ‚Wahrheiten‘ des Raben bis zu einem gewissen Grade zurück, indem er ihn dämonisiert; er weist sie (vergeblich) zurück, weil sie für ihn zu schmerzhaft sind, auch wenn er sie dem Raben selbst in den Mund legt, gemäß der „ardeur du cœur humain à se torturer soi-même“, ²⁸⁵ wie Poe in Baudelaires Worten kommentiert. Sérapion wird durch die Schilderungen des Raben in seinem christlichen Glauben herausgefordert. ²⁸⁶ Dennoch schenkt er diesen Schilderungen immer mehr Glauben, in denen der Rabe die biblischen (und andere) Mythen – wie zum Beispiel die Sintflut – als Nicht-Christ erzählt. Im gleichen Zuge tritt seine ursprüngliche Dämonisierung zurück. Leconte de Lisle inszeniert also die Überzeugungskraft einer solcherart ‚impassiblen‘ Perspektive, wie sie der Rabe pflegt ²⁸⁷ – und wie sie, *mutatis mutandis*, auch Leconte de Lisle in seinen anderen mythologischen Gedichten einzunehmen beansprucht, die Mythen nämlich als je vorläufigen Sinngebungsversuch im an sich sinnlosen geschichtlichen Geschehen zu betrachten.

279 Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 7, S. 99.

280 Poe, „La genèse d’un poème“, S. 983.

281 Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 7, S. 99.

282 Poe, „La genèse d’un poème“, S. 983.

283 Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 7, S. 99.

284 Poe, „La genèse d’un poème“, S. 983.

285 Ebd., S. 996.

286 Vgl. die Reaktionen Sérapions auf den Raben in Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, S. 227, 230, 231, 233, 235.

287 In der Dramaturgie des Gedichts bricht diese Impassibilität indessen in dem Moment zusammen, in dem der Rabe von Christus am Kreuz zu erzählen beginnt: er stößt Verwünschungen aus (vgl. ebd., S. 232).

Wie zitiert, glaubt Sérapion, als er die Stimme des Raben hört, den Teufel sprechen zu hören – „ouïr le Diable“. Als ihm der Vogel gegenübertritt, begrüßt er ihn mit einem Exorzismus: „Si ton nom est Satan, / Démon, chien, réprouvé, je te maudis“.²⁸⁸ Und er wendet eine disjunktive Formel auf ihn an, die geradewegs derjenigen Baudelaires nachgebildet scheint, was den Bezug der beiden Texte aufeinander weiter bekräftigt: „démon ou créature“.²⁸⁹

Wovon berichtet Leconte de Lisle so beredter Rabe? Er behauptet, noch vor der Sintflut geboren zu sein. Dieses lange Leben verdanke er der Tatsache, dass er Aasfresser sei. In all den vielen Jahrhunderten seines Lebens habe er sich gut von Menschenfleisch ernährt, denn es sei ja stets in Überfülle auf den Schlachtfeldern zu finden:

[...] l'homme a toujours eu soif de son propre sang,
Comme moi le désir de sa chair vive ou morte. [...]
– Maître, les jours passaient; et j'avancais en âge,
Ivre du sang versé sur les champs de carnage,
Toujours robuste et fort comme au siècle lointain
Où sur les sombres eaux resplendit le matin.
Et les hommes croissaient, vivaient, mouraient, semblables
À des rêves [...].²⁹⁰

Bereitwillig erzählt der Rabe vom Werden und Vergehen der vielen Zivilisationen, die er beobachtet habe, von den vorsintflutlichen, titanischen ‚Gottessöhnen‘ aus der biblischen Genesis²⁹¹ bis zur heidnisch-griechisch-römischen Antike, auf welche die blitzbewehrten Marmorgötter anspielen, die im folgenden Zitat evoziert werden. Die je wechselnden Gottesvorstellungen fungieren im übrigen als die Signatur jener einander ablösenden Zivilisationen:²⁹²

Les cités, de porphyre et de ciment bâties,
S'écroulaient sous mes yeux, pour jamais englouties;

288 Ebd., S. 224.

289 Ebd.

290 Ebd., S. 230–231.

291 Als der Rabe nach der Sintflut über die noch feuchten Länder fliegt, sieht er dort die „cadavres géants des Rois, enfants des Anges“ (ebd., S. 228). Vgl. zu den riesenhaften ‚Gottessöhnen‘ Genesis 6,4.

292 Die Stelle, an der der Rabe die Vielzahl der Götter aufruft – die einen aus Marmor, die anderen aus Elfenbein und andere wiederum unsichtbar –, spielt auf Paulus' Rede auf dem Areopag in Apostelgeschichte 17, 22–23 an: Unter den zahlreichen Heiligtümern in Athen, so Paulus, habe er einen Altar entdeckt, der einem „unbekannten Gott“ gewidmet sei – dies sei der christliche Gott, den Paulus predige. Die Anspielung hat in *Le Corbeau* also die Funktion, den historischen Übergang von der heidnischen zur christlichen Antike zu markieren.

Les tempêtes vannaient leur poussière, et la nuit
 Du néant étouffait le vain nom qui les suit,
 Avec le souvenir de leurs langues antiques
 Et le sens disparu des pages granitiques.
 Enfin, seigneur Abbé, germe mystérieux
 De siècle en siècle éclos, j'ai vu naître des Dieux,
 Et j'en ai vu mourir! Les mers, les monts, les plaines
 En versaient par milliers aux visions humaines;
 Ils se multipliaient dans la flamme et dans l'air,
 Les uns armés du glaive et d'autres de l'éclair,
 Jeunes et vieux, cruels, indulgents, beaux, horribles,
 Faits de marbre ou d'ivoire, et tantôt invisibles,
 Adorés et haïs, et sûrs d'être immortels!
 Et voici que le temps ébranlait leurs autels [...]
 Et qu'ils tombaient, honnis, survivant à leur gloire,
 Dieux déçus, dans la fosse irrévocable et noire;
 Et d'autres renaissaient de leur cendre, et toujours
 Hommes et Dieux roulaient dans le torrent des jours.

 Moi, je vivais, voyant ce tourbillon d'images
 Se dissiper au vent de mes ailes sauvages.²⁹³

Die Vergänglichkeit betrifft mithin sowohl ihre materiellen wie ihre immateriellen Komponenten: „Alors que les dogmes naissent, vivent et meurent“, fasst Edgar Pich zusammen, „le corbeau semble éternel et il se nourrit de tous les cadavres que la race humaine abandonne à la mort“.²⁹⁴

Hat der Rabe also über Jahrtausende gut von den ‚Opfern‘ der Geschichte gelebt, ist er seit dem Tod Christi jedoch mit einem Fluch belegt, weil er versucht habe, vom Körper des Erlösers zu essen: Er sei dazu verdammt, 377 Jahre lang zu hungern.²⁹⁵ Der Abt nimmt ihm nun die Beichte ab.²⁹⁶ Doch ist es nicht nur eine

293 Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, S. 231–232.

294 Edgard Pich, *Leconte de Lisle et sa création poétique. Poèmes antiques et Poèmes barbares (1852–1874)*, Lille 1974, S. 313.

295 Vgl. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, S. 235. Ein Engel spricht den Fluch aus: „Tu ne mangeras plus, ô bête inassouvie, / Qu'après trois cent soixante et dix-sept ans de vie“. In der Logik des Gedichts betrachtet, bedeutet diese Hungerperiode, dass der christliche Gott noch nicht historisiert, d. h. ‚gestorben‘, ist, so wie die heidnischen Götter. Behauptete Leconte de Lisle dementsprechend, die christliche Epoche sei schon in der Spätantike zu Ende gegangen? Edgard Pich bejaht in gewisser Weise diese Frage und macht daraus einen Kernpunkt seiner Interpretation des Gedichts: anstelle von Christus sei die Kirche getreten, die „doctrine dégénérée du Christ“ (Pich, *Leconte de Lisle et sa création poétique*, S. 314). Diese Frage eingehend zu diskutieren, ist hier nicht möglich; sie würde zu weit von meiner poetologischen Fragestellung weg führen. Doch soll noch ein weiteres Problem im Verständnis des Gedichts nicht verschwiegen

Beichte. Abt und Rabe schließen gar einen Handel ab, der wie ein minderer Teufelspakt erscheint. So bitte der Rabe den Abt um Essen; im Gegenzug werde er ihm verraten, wie Sérapion den drohenden Kriegsdienst für Kaiser Valens vermeiden könne:

La famine me ronge, et je veux de ta grâce
 Quelque peu de chair maigre à défaut de chair grasse.
 Seigneur Moine, en retour, je te dirai comment
 J'apporte un sûr remède à ton secret tourment.²⁹⁷

Während Poes Rabe alle metaphysischen Hoffnungen des Liebenden zunichte macht, den Verlust Lenores auf irgendeine Weise rückgängig zu machen, hat Leconte de Lisle's Vogel also durchaus etwas anzubieten. Er verkörpert nicht die Kraft der reinen Negativität, der Negation durch „Nevermore“. Gleichwohl hat er eine verneinende Seite: Seine Schilderung der Geschichte als eines ewigen Kreislaufs von gewaltsamem Werden und ebenso gewaltsamem Vergehen negiert die Vision heilsgeschichtlichen Fortschritts, die mit dem Christentum Sérapions verknüpft ist. Ist „Nevermore“ die Devise von Poes Raben, ist die von Leconte de Lisle's *Corbeau* – insofern er Geschichte als Wiederkehr des Gleichen präsentiert – also „toujours“. So beschreibt er den Lauf der Geschichte auch als ein richtungsloses Kreiseln, wie oben zitiert, mit eben jenem Schlüsselwort:

werden. Es wird von der Zahl 377 aufgeworfen: Sie passt nicht zur Situierung der Sprechsituation im Jahr 378, zum Zeitpunkt der Schlacht von Adrianopel. Der Fluch würde somit ab der Geburt Christi, nicht ab seinem Tod am Kreuz wirken. Pich hält dies schlicht für ein Versehen des Autors („L. de L. se trompe dans sa chronologie“, ebd., S. 312); Claudine Gothot-Mersch scheint in ihrer Anmerkung zum Gedicht dieselbe Ansicht zu vertreten (vgl. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, S. 348). Mir scheint es jedoch eher Element eines komplexen ironischen Verfahrens zu sein. Immerhin kommt das Gedicht als christliche Legende daher. Und nachdem der Rabe den Mönch, wie angedeutet, über weite Teile des Textes in seinem Glauben provoziert hat, wird er nun, gegen Ende des Gedichts, dem vermeintlich christlichen Sinn der Legende gewaltsam integriert – im letzten Vers fällt er schließlich tot zu Boden –; diese ‚Rechnung‘ aber geht im wahrsten Sinne des Wortes nicht auf. So wirkt auch die Schilderung, die der Rabe von der Kreuzigung gibt, durch seine Übererfüllung der christlichen Überlieferung ironisierend, etwa in der Präzision der Zeitbestimmung, nachdem zuvor Jahrhunderte großzügig durchgemessen worden waren. So hebt der Rabe an: „Un jour que je cherchais ma proie accoutumée / En planant au-dessus des villes d'Idumée / Un grand vent m'emporta. C'était un vendredi, / Autant qu'il m'en souvienne, et dans l'après-midi. Et je vis trois gibets sur la colline haute, / Et trois suppliciés [sic] qui pendaient côte à côte. / – Miséricorde! dit le Moine tout en pleurs, / C'était le Roi Jésus entre les deux voleurs!“ (ebd., S. 233).

296 Das Wort „confession“ fällt explizit (ebd., S. 226).

297 Ebd., S. 225.

[...] et toujours
Hommes et Dieux roulaient dans le torrent des jours.

Moi, je vivais, voyant ce tourbillon d'images
Se dissiper au vent de mes ailes sauvages.²⁹⁸

Positiviert wird hingegen das Wissen über Geschichte und Herkommen, über vergangene Zivilisationen, wie es unter anderem in Mythen niedergelegt ist, ganz im Einklang mit dem Tenor von Leconte de Lisle's Akademierede: Der Vergleich der Mythen erzieht zur Skepsis gegenüber metaphysischen Versprechen, so wie auch Poes Rabe sie negiert. Nicht zuletzt ist es die besondere Informiertheit von Leconte de Lisle's Raben, nicht das Beten und Meditieren Sérapions, die diesen aus seinem „secret tourment“ erlöst: Der Rabe weiß, Kaiser Valens ist tot und sein Edikt damit hinfällig.

Diese Positivierung geschichtlichen Wissens deutet schon die ‚historistische‘ Korrektur der Poetologie Poes durch Leconte de Lisle an, auf die ich gleich eingehen werde. Doch gibt es daneben noch weitere Elemente dieser Poetologie, von denen Leconte de Lisle sich absetzt. Dies betrifft gleich die erste Prämisse, die Poe in seiner *Philosophy of Composition* starkmacht: die maximale Länge des Gedichts. Entscheidend für die Wirkung eines Gedichts, so Poe, sei, dass es in einem Zuge gelesen werden könne – dass es als Einheit wahrgenommen werden könne. Er nennt dies die „unity of impression“ oder auch die „totality of effect“.²⁹⁹ Zugleich müsse ein Gedicht intensiv auf die ‚Seele‘ der Rezipienten wirken. Jeder starke Reiz könne aber notwendig nur von kurzer Dauer sein – dies sei eine „psychal necessity“, ³⁰⁰ eine „nécessité psychique“. ³⁰¹ Die Länge eines Gedichts ist also psycho-physiologisch begrenzt, und zwar, so Poe weiter, auf ungefähr einhundert Verse.³⁰² Lange Gedichte – sprich: insbesondere Epen – zerfielen bestenfalls in eine Folge von kürzeren Gedichten. Ganz ähnlich formuliert Poe diese Gedanken in seinem Essay *The Poetic Principle*. Baudelaire transkribiert sie in begeistertem Tonfall in seinen „Notes nouvelles sur Edgar Poe“:

Je recours naturellement à l'article intitulé: *The Poetic Principle*, et j'y trouve ce qu'on pourrait appeler, en matière de poésie, l'hérésie de la longueur ou de la dimension, – la valeur absurde attribuée aux gros poèmes. „Un long poème n'existe pas; ce qu'on entend par

298 Ebd., S. 232.

299 Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 14, S. 196 sowie 267 (letzte Formulierung in *The Poetic Principle*).

300 Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 14, S. 196.

301 Poe, „La genèse d'un poème“, S. 986.

302 Vgl. ebd., S. 987; Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 14, S. 197.

un long poème est une parfaite contradiction de termes.“ [...] Voilà évidemment le poème épique condamné.³⁰³

Diese Schlussfolgerung kann Leconte de Lisle so nicht teilen. Er sieht das Epos zwar ebenfalls bedroht, zumindest in der Moderne, wie er im Vorwort zu seinen *Poèmes et poésies* (1855) ausführt, doch aus anderen, historisch-politischen, nicht physiologischen Gründen.³⁰⁴ Gleichwohl bemüht er sich beständig um epische Formen und Formeln. So kündigt er in dem erwähnten Vorwort gar ein eigenes Epos an:

J'espère achever, dans cet intervalle, un poème plus étendu et plus sérieux, où je tenterai de renfermer, dans une suite d'actions et de récits épiques, l'histoire de l'ère sacerdotale et héroïque d'une de ces races mystérieuses venues de l'antique Orient pour peupler les déserts de l'Europe.³⁰⁵

Und, wie an dem Titel jenes Gedichtbands ablesbar, er unterscheidet explizit zwischen seinen kurzen und seinen langen Gedichten, zwischen den „poésies“ und den „poèmes“. Bereits in den *Poèmes antiques* hatte Leconte de Lisle die Langgedichte (wie unter anderem *Bhagavat*, *Niobé* und *Khirôn*) durch den Untertitel „Poème“ von den anderen Gedichten unterschieden, und *Le Corbeau* publiziert er ebenfalls mit diesem Untertitel.³⁰⁶

Wenn Leconte de Lisle letztlich auch kein Epos im eigentlichen Sinne geschrieben hat, versteht er seine Langgedichte doch als epische Fragmente. In jedem Falle sind sie deutlich länger als die von Poe veranschlagten einhundert Verse: Im Gegensatz zu den 108 Versen von *The Raven* umfasst etwa *Le Corbeau* 518 Alexandriner – Leconte de Lisles setzt mit seinem Text also zum praktischen

303 Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 332. Der übersetzte Passus von Poe lautet im Original: „I hold that a long poem does not exist. I maintain that the phrase ‚a long poem,‘ is simply a flat contradiction in terms“ (Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 14, S. 266). Zu Baudelaires Reflexionen über das Langgedicht, freilich nicht im Hinblick auf Leconte de Lisle, vgl. Dominique Combe, „Le ‚poème épique condamné‘. Baudelaire, Hugo et Poe“, in: André Guyaux/Bertrand Marchal (Hrsg.), *Les Fleurs du mal. Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, Paris 2003, S. 53–64.

304 Charles Marie René Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes et poésies*]“, in: ders., *Articles – Préfaces – Discours*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 1971, S. 123–136. Vgl. dazu Hufnagel, „Parnasse und Mündlichkeit“, S. 91–94.

305 Leconte de Lisle, „[Préface des *Poèmes et poésies*]“, S. 136.

306 Vgl. Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Claudine Gothot-Mersch (Hrsg.), Paris 1994, S. 325, 331, 340, 351, 362 sowie Leconte de Lisle, *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 553.

Beweis an, Poes Prämisse zu widerlegen und zu demonstrieren, dass auch ein langes Gedicht ästhetisch gelingen kann.

Dieselbe ostentative Missachtung einer poetologischen Prämisse Poes findet sich auch in Bezug auf die Versifikation. In *The Philosophy of Composition* räsoniert Poe über die Originalität der Versform, die er für sein Gedicht gewählt habe: Sie bestehe in einer Kombination verschiedener Versarten, die auf diese Weise zum ersten Mal realisiert worden sei.³⁰⁷ In der Tat besteht Poes Gedicht aus komplex gebauten Strophen, in deren Architektur Refrain und Binnenreim eine tragende Rolle spielen. Leconte de Lisle's *Corbeau* hat demgegenüber eine aufreizend simple, geradezu banale Form: Seine Alexandriner sind in unregelmäßigen Gruppen durch Leerzeilen oder waagrechte Striche voneinander abgesetzt; sie reimen sich paarweise. Solche *rimes plates* finden sich durchgängig nur in einem einzigen weiteren Gedicht Leconte de Lisle's.³⁰⁸ Jenseits der poetologischen Ebene soll die Simplizität dieser Form offenkundig ironisch mit dem christlichen Charakter der Legende korrespondieren.³⁰⁹ Doch auch dieser Aspekt nimmt eine poetologische Färbung an: Leconte de Lisle scheint zu sagen, ein gelungenes Gedicht beruht weniger auf psychisch-physiologischen Wirkungsbedingungen, sondern auf einer bestimmten semantischen Dichte und Geschlossenheit; nicht auf Poes „totalité de l'effet“,³¹⁰ sondern auf dem „effet d'ensemble“, wie Leconte de Lisle mit einem Terminus sagt, der seine Ähnlichkeit mit dem Poes nicht verleugnet. Eingedenk der Unterhaltungen im Salon Leconte de Lisle's, ruft Maurice Barrès ihn in Erinnerung, um Leconte de Lisle's eigene „philosophy of composition“ auf den Punkt zu bringen:

Enfin il [Leconte de Lisle] disait: „À chaque mot d'un poème je me demande: Que veux-je prouver? et je rejette ce qui ne contribue pas à mon effet d'ensemble.“³¹¹

Neben der Länge und der versifikatorischen Form markiert die mythisch-geschichtliche Thematik, wie Leconte de Lisle sie gewählt hat, den deutlichsten

307 Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 14, S. 203–204; Poe, „La genèse d'un poème“, S. 992–993.

308 Vgl. die Anmerkung Edgard Pichs in Leconte de Lisle, *Œuvres complètes*, Bd. 3, S. 555.

309 In dieselbe ironische Richtung weisen die zahlreichen Verse in *Le Corbeau*, die eher wie Prosa wirken und so in Gegensatz zu der von Leconte de Lisle ansonsten gepflegten komplizierten Verssprache stehen. Auf den komischen Effekt dieser Verse hat bereits Claudine Gothot-Mersch hingewiesen (vgl. Gothot-Mersch, „Préface“, in: Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, S. 20).

310 So, wortgetreu, übersetzt Baudelaire „totality of effect“ (Baudelaire *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 332).

311 Maurice Barrès, „Discours de réception“, gehalten am 17.01.1907, URL: <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-maurice-barres> (Stand: 16.06.2017).

Unterschied zwischen den beiden Raben-Gedichten. Dieser Unterschied berührt ein weiteres Kernelement der Poetik Leconte de Lises, das auch über ihn hinaus für den Parnasse bedeutsam ist: Der affichierte Rekurs auf mythographische und historiographische Wissensbestände ist für zahlreiche parnassische Texte charakteristisch; man denke neben den Texten Leconte de Lises paradigmatisch etwa an Herédias *Trophées*.

Wie angedeutet, ersetzt Leconte de Lisle in seinem *Corbeau* mit solchen Wissensselementen die Thematik des *Raven*, nämlich die Trauer eines Ich um die abwesende, tote Geliebte. Den Tod der Geliebten hatte Poe ja in *The Philosophy of Composition* zum „most poetical topic in the world“ deklariert, jedenfalls „according to the *universal* understanding of mankind“. ³¹² Dieses ‚allgemeine Verständnis‘ spiegelt freilich die zeitgenössisch dominante romantische Lyrikkonzeption. Hier ist nicht der Ort, um zu bestimmen, wie weit dieses Verständnis mit dem des Lyrikers Poe selbst identisch ist; *vox populi* bildet nicht unbedingt mit der Stimme des Künstlers einen Chor. Es ist auch nicht entscheidend, denn in jedem Falle stellt Poe in *The Philosophy of Composition* seinen *Raven* als eine unromantische Durchführung eines romantischen Sujets dar; unromantisch deshalb, weil er diese Durchführung nicht als inspirierte und authentische, sondern als artistisch kalkulierte und konstruierte präsentiert.

Leconte de Lisle hatte dem individuellen Gefühlsausdruck romantischer Dichtung schon in seinem Vorwort zu den *Poèmes antiques* eine Absage erteilt. ³¹³ Was er 1852 in jenem Vorwort dargelegt hatte, führt er nunmehr in dem Gedicht *Le Corbeau* vor; 1862 integriert er diesen Text in seinen – denn auch vorwortlosen – Band *Poésies barbares*. ³¹⁴ Leconte de Lisle radikalisiert Poe, insofern er für eine unromantische Durchführung auch ein unromantisches Sujet auswählt. Dass *Le Corbeau* die christlichen Erzählungen ironisiert, ist im französischen Kontext als ein weiteres antiromantisches Signal zu lesen.

Sogar die unterschiedlichen Darstellungen des Raben lassen sich im Sinne einer Gegenüberstellung romantischer und parnassischer Poetik interpretieren. Wie angedeutet, schreibt Poe in *The Philosophy of Composition*, am Ende des Gedichts, in seiner letzten Strophe, erscheine der Rabe plötzlich als ein Emblem, das Emblem der „*Mournful and Neverending Remembrance*“. ³¹⁵ Die trauernde

312 Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 14, S. 201.

313 Vgl. Kapitel 4.2.2.

314 *Le Corbeau* wurde, wie erwähnt, 1860 zum ersten Mal veröffentlicht, und zwar in der Zeitschrift *Revue contemporaine* (vgl. Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, S. 301); die *Poésies barbares* fanden als *Poèmes barbares* ihre definitive Gestalt in den erweiterten Bänden von 1872 bzw. 1878 (vgl. ebd., S. 302–303).

315 Poe, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 14, S. 208.

Erinnerung des Liebenden gewinnt am Ende des Gedichts also im Raben materielle Gestalt; ein innerer Zustand des Subjekts wird mithin nach außen projiziert, ganz wie im romantischen Paradigma von Lamartines *Le Lac* die Liebe des Ich-Sprechers auf die Natur projiziert wird. Das Gedicht endet ja auf der Strophe:

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise: Ils ont aimé!³¹⁶

Diametral entgegengesetzt zu dieser Projektion von Innerem nach außen präsentiert Leconte de Lisle seinen Raben beständig als Aasfresser – als einen, der sich also äußeres einverleibt. Er verleibt sich die Opfer der Geschichte ein. Anders gesagt: An die Stelle romantischen Gefühlsausdrucks tritt die parnassische Integration von archivalisch abrufbaren Wissensbeständen.

Ihr programmatisches Gewicht und ihren poetologischen Wert erhält Leconte de Lisles Themenwahl schließlich dadurch, dass Poe sein Sujet zum paradigmatischen, ja idealen Gegenstand von Lyrik erklärt hatte. Liest man die beiden Gedichte im Kontrast zueinander, bedeutet dies für *Le Corbeau*, dass Leconte de Lisle in seinem Text menschliche Welterklärung, wie sie sich in Mythen und Geschichtsschreibung niederschlägt, neu zum ‚poetischsten Gegenstand der Welt‘ einsetzt.

Wenn Poe seinen Raben auf der Büste der Pallas Athene über dem Türsturz platznehmen lässt, beendet der Vogel damit die gelehrten Studien des Liebenden. Anders im Gedicht Leconte de Lisles: Darin kommt Athene, die Göttin der Weisheit und Patronin der Wissenschaften, nicht vor. Der Rabe aber, dessen Rede sich von mythographischen und historiographischen Wissensbeständen nährt, ist hier ihr Wappenvogel.

316 Lamartine, *Œuvres poétiques*, S. 40.

8 Epilog: Unter dem Marmor. Der Körper der Parnassiens und seine medizinalisierte Auflösung bei Baudelaire und Rimbaud

In seinen *Pensées détachées sur la peinture* schreibt Denis Diderot: „L'étude profonde de l'anatomie a plus gâté d'artistes qu'elle n'en a perfectionné. En peinture comme en morale, il est bien dangereux de voir sous la peau“.¹ Diderot hätte auch die Literatur anfügen können, zumal er Malerei und Literatur als parallele Künste versteht.² Die ‚modernen‘ Dichter – verstanden im Sinne Hugo Friedrichs³ – haben seinen Rat in den Wind geschlagen. Sie schauen unter die Haut und stellen verwundete, kranke, totengleiche Körper zur Schau: Körper in Auflösung. Baudelaire und Rimbaud benutzen das Thema des Körpers – eines medizinisierten und ‚pathologisierten‘ Körpers –, so meine These, um sich poetologisch mit den Parnassiens auseinanderzusetzen. Deren Poetik entsteht ja gleichzeitig mit den Gedichten Baudelaires und dominiert die französische Lyrik, als Rimbaud zu schreiben beginnt.⁴ Wenn ich in dieser Arbeit den poetischen und poetologischen Formen und Funktionen des Wissenschaftsbezugs in der Lyrik der Parnassiens nachgegangen bin, zeige ich in diesem Epilog, dass die modernen Lyriker den Parnasse zu Grabe tragen, indem sie sich dazu gerade auch Bezügen auf die Wissenschaften bedienen.

Warum wählen sie dabei das Thema des Körpers? Weil die parnassische Lyrik überreich ist an Körperdarstellungen – schönen Körpern, Körpern aus dem Marmor von Statuen oder aus dem Fleisch von Heroen und anderen Vergöttlicht- und Vergötterten, Körpern mithin aus einem „marbre de chair“, wie Théophile Gautier schreibt.⁵ In den Marmorkörpern kristallisiert sich auf besondere Weise jener Aspekt der parnassischen Poetik, der mit artistischer Kunstfertigkeit umschrieben

1 Denis Diderot, *Œuvres esthétiques*, Paul Vernière (Hrsg.), Paris 1994, S. 815.

2 Vgl. ebd., S. 749: „On retrouve les poètes dans les peintres, et les peintres dans les poètes“.

3 Vgl. Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956.

4 Bekanntlich werden die *Fleurs du Mal* gesammelt 1857 bzw. 1861 publiziert – mit einer Widmung an Théophile Gautier; Leconte de Lisle, sei wiederholt, veröffentlicht seine *Poèmes antiques* wie Gautier seine *Émaux et Camées* erstmals 1852, seine *Poésies barbares* 1862 (1872 erweitert als *Poèmes barbares*). Man erinnere sich an Zolas Aussage von 1868, dass die Parnassiens augenblicklich „la seule école poétique qui nous reste“ darstellten (Émile Zola, „M. Duruy et le Rapport sur le progrès des lettres“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand [Hrsg.], Paris 1968, S. 750 – 755, hier S. 754).

5 Die Formulierung stammt aus dem Gedicht *Le poème de la femme* (Théophile Gautier, *Émaux et Camées*, Claudine Gothot-Mersch [Hrsg.], Paris 1981, S. 31).

ist; er begründet die Verewigungsleistung von Dichtung.⁶ Die ‚modernen‘ Dichter attackieren diesen Aspekt der parnassischen Poetik, indem sie sich eines anderen Elements dieser Poetik – eben des Wissenschaftsbezugs – bedienen. Sie setzen sich also mit den Parnassiens auseinander, indem sie zwei wesentliche Elemente parnassischer Poetik aufgreifen und umwandeln. Insofern sie gerade auf diese beiden Merkmale rekurrieren – Verewigung eines Körpers qua dichterischer Virtuosität zum einen und Wissenschaftsbezug zum anderen –, bestätigen die modernen Dichter also *ex negativo* die Charakteristik des Parnasse, wie ich sie als viertes Spannungsverhältnis herausgearbeitet habe.⁷

In einem ersten Teil dieses Kapitel skizziere ich zunächst eine kleine Ästhetik des parnassischen Körpers, um in einem zweiten Teil zu zeigen, auf welche Weise Baudelaire und Rimbaud diesen Körper jeweils zusammen mit seiner Ästhetik dekonstruieren. Wenn in der Forschung das Phänomen von Körper und Kadaver bislang vor allem auf der thematischen Ebene betrachtet worden ist – in der Art, wie sie innerhalb einzelner Texte gegenwärtig sind –, so werde ich in einem dritten, ausblickartigen Teil das Phänomen auf die Ebene der Gattung beziehen. Die Parnassiens denken die Gattungen und poetischen Formen auf eine ‚organische‘ Weise; sie betrachten das Kunstwerk als Organismus. Spätestens die Avantgarden, doch vor ihnen bereits die Dichter in der Nachfolge Baudelaires greifen diesen Organizismus an, indem sie mit den poetischen Formen im Zeichen von Fragmentierung und Dissonanz experimentieren. Insofern sie die ‚harmonische‘ Form verabschieden, lösen sie den Körper der Parnassiens auch auf der Gattungsebene auf.

8.1 Kleine Ästhetik des parnassischen Körpers

Die Dichter des Parnasse – allen voran Théophile Gautier, Leconte de Lisle und Théodore de Banville – sind häufig so verstanden worden, dass sie sich im Gegensatz zu ihrer eigenen Zeit befänden. Sie revoltierten gegen eine Gegenwart, die sie als merkantil, banal und verwahrlost ansähen, eine Zeit, die dank der Industrialisierung immer hässlicher werde und die dekadent sei, weil sie das Interesse an Dichtung verloren habe.⁸ Um diese Gegenwart hinter sich zu lassen, wählten

⁶ Vgl. Kapitel 4.1.

⁷ Vgl. zu diesem Spannungsverhältnis Kapitel 3.4.4.

⁸ Formulierungen, die auf eine solche ‚Revolt‘ hinweisen, finden sich mit bisweilen drastischer Explizitheit z.B. in den poetologischen Schriften Leconte de Lisles. So schreibt er im Vorwort zu seinen *Poèmes et poésies* (1855): „c'est par suite de la répulsion naturelle que nous éprouvons pour ce qui nous tue, que je hais mon temps“ (Charles Marie René Leconte de Lisle, „[Préface des

sie ihre Themen in einem geographischen oder zeitlichen Anderswo, in einer exotischen Ferne oder in der mythischen Vergangenheit. Dieser – immer wieder, von zeitgenössischen Kritikern bis hin zu rezenten Literaturwissenschaftlern –⁹ monierte tatsächliche oder vermeintliche ‚Eskapismus‘ ist, wie die vorangegangenen Kapitel deutlich gemacht haben sollten, bei weitem nicht der einzige oder auch der Hauptaspekt der parnassischen Lyrik, aber es ist ein Aspekt – wie er begrifflich zu fassen und wie er ästhetisch (oder gar moralisch) zu bewerten ist, ist wieder eine andere und eine weitere Frage.

Poèmes et poésies“; in: ders., *Articles – Préfaces – Discours*, Edgard Pich [Hrsg.], Paris 1971, S. 123–136, hier S. 127). Théophile Gautier stellt in seinem Bericht über *Les Progrès de la poésie* (1868) den Liebhaber der Dichtung ja, wie gezeigt, in Gegensatz zu den ‚modernen‘ Menschen (vgl. Kapitel 4.3): Während er im Walde Blumen sammelt, fahren sie achtlos in einem pfeifenden Eisenbahnzug – jenem Modernitätssignal par excellence – an diesem Wald vorbei (vgl. Théophile Gautier „Les Progrès de la poésie française depuis 1830“, in: ders., *Histoire du Romantisme*, Paris 1874, Nachdruck Paris 1993, S. 255–345, hier S. 330). Théodore de Banville erhebt in seinem 1866 erschienenen Gedichtband *Les Exilés* die Künstler und Dichter gar zu Heimatlosen in ihrer Gegenwart: Sie seien „[des] passants épris du beau et du juste, qui au milieu d’hommes gouvernés par les vils appétits se sentent brûlés par la flamme divine, et, où qu’ils soient, sont loin de leur patrie, adoreurs des Dieux morts, champions obstinés des causes vaincues“ (Théodore de Banville, „Préface“, in: ders., *Œuvres poétiques complètes*, Bd. 4: *Les exilés*, François Brunet [Hrsg.], Paris 1994, S. 6). Die Beschreibung einer solchen ‚Revolte‘ findet sich etwa prominent in der frühen Parnasse-Darstellung von Albert Cassagne (vgl. Albert Cassagne, *La théorie de l’art pour l’art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, 1906, Nachdruck Genf 1979, S. 458–459). Das ändert nichts an der Tatsache, dass literaturkritische und -wissenschaftliche Autoren wie Bourget, Barrès und Brunetière gerade die Modernität der Parnasse-Lyrik betonten, die der eigenen Zeit besonders angemessen sei – aufgrund ihrer Anleihen bei den sich zeitgenössisch entfaltenden Wissenschaften (vgl. Kapitel 6).

9 Schon Alcide Dusolier stellt 1866 mit großer Klarheit diese doppelte Ferne fest, wenn er sie auch in einen eher journalistischen Argumentationszusammenhang stellt: „Quelque ferme résolution qu’on ait de ne pas s’émouvoir [...], cela n’est point aisé dans un sujet contemporain. Bon gré mal gré, le présent nous passionne. Aussi, les Impassibles [les Parnassiens], décidés à ne pas compromettre leur impassibilité, s’adressent-ils de préférence à des temps et à des pays tellement éloignés qu’on est, en les traitant, sûrement prémuni contre les ‚surprises du cœur‘“ (Alcide Dusolier, „Les impassibles“ [1866], in: Yann Mortelette [Hrsg.], *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 47–52, hier S. 49). Zola macht, wie gesehen, nur wenig später diese Ferne zu einem Hauptangriffspunkt in seiner Polemik (vgl. Kapitel 5), und, von Zola gar nicht grundverschieden, zieht Karlheinz Biermann 1999 Gautier und die Parnassiens aufgrund der Gegenwarts- und Gesellschaftsferne ihrer Themen einer „handfeste[n] Apologie des Systems“ des Zweiten Kaiserreichs (Karlheinz Biermann, „Vom Ende der großen Revolution zur Kommune. Romantik und Realismus“, in: Jürgen Grimm [Hrsg.], *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 1999 [4. überarbeitete Aufl.], S. 233–275, hier S. 267, vgl. auch Klaus W. Hempfer, „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, in: Titus Heydenreich/Eberhard Leube/Ludwig Schrader [Hrsg.], *Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik*, Tübingen 1993, S. 69–91, hier S. 69, S. 83).

In jedem Falle hat dieser Aspekt der Ferne des Gedichtgegenstands auf mehreren Ebenen¹⁰ Konsequenzen für die parnassische Darstellung des Körpers. Die Parnassiens besingen vielfach den Körper von Göttern und Helden, sei es, dass sie ihn in Aktion, direkt, vorstellen, sei es, dass sie ihn mediatisiert repräsentieren, indem sie Statuen thematisieren, die den Götter- und Heldenkörper abbilden. Diese Mediatisierung hat Klaus W. Hempfer bekanntlich zu einem Kernstück seiner Parnasse-Interpretation gemacht:¹¹ Indem die Parnassiens bei der Wahl ihrer Gegenstände die sie umgebende, unmittelbare Wirklichkeit zugunsten eines ‚Anderswo‘ hinter sich lassen, beginnen sie auch, das Prinzip der Mimesis hinter sich zu lassen, insofern sie es durch das Prinzip einer Mimesis von Kunst ersetzen. Diese Kunst bekommt ihrerseits einen zeitlichen Index der Ferne, wenn auch einen paradoxen: Die Parnassiens verstehen Kunst als überzeitliche, ewig gültige Realisation des Schönen. Das Schöne ist folglich konnotiert mit einer Suspension der Zeit. Damit eine solche Realisation künstlerisch glückt, bedarf es der topischen, ja gerade sprichwörtlichen *difficulté vaincue*, der überwundenen Herausforderung: Der Widerstand der Materie muss überwunden werden – Materie gleich in mehrfachem Wortsinn. So formuliert Théophile Gautier in seinem programmatischen Gedicht *L'Art*, das er an den Schluss seines Gedichtbands *Émaux et Camées* gerückt hat:

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle
Vers, marbre, onyx, émail.¹²

Daher kann er verkünden: „Tout passe. L'art robuste / Seul a l'éternité“.¹³ Daher sind für die Parnassiens Marmor und Körper keine Gegensätze. Häufig ist sozu-

10 Hempfer fasst diese „generelle zeitliche und räumliche Ferne“ des typisch parnassischen Gedichtgegenstands unter den Begriff der ‚Rarefizierung‘, auch wenn er seinen Begriff dann anhand Gautiers *Poème de la femme* primär als Mediatisierung des Gegenstands in Gestalt einer *transposition d'art* akzentuiert: Gegenstand der Mimesis des Sprachkunstwerks ist ein anderes Kunstwerk, vgl. ebd., S. 83–86, Zitat S. 83; siehe dazu auch gleich im Anschluss weiter unten.

11 Vgl. Kapitel 3.2.

12 Gautier, *Émaux et Camées*, S. 148.

13 Ebd., S. 149. Ohne Bezug auf das Thema des Körpers heben auch Hempfer und Hartung die Konzeption einer „zeitüberdauernde[n] Funktion von Kunst“ und die „Immortalisierungsleistung“ von Dichtung bei den Parnassiens hervor (Klaus W. Hempfer, „Zur Differenz der Gegenstandskonstitution in romantischer und parnassischer Lyrik – am Beispiel der Kunstwerk- und Künstlerbezüge“, in: ders. [Hrsg.], *Jenseits der Mimesis. Parnassische „transposition d'art“ und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2000, S. 43–75, hier S. 46; Stefan Hartung, „Kunstautonome Ästhetik – parnassische Mediatisierung. Der Spielraum der transpo-

sagen der Körper der Parnassiens aus Marmor: monumental, unvergänglich, durch nichts zu erschüttern, verewigt durch den Mythos, die Kunst und die Poesie.

8.1.1 Leconte de Lisle, *Vénus de Milo* oder Der Marmor beginnt zu laufen

Dieser dreifache Nexus wird auf emblematische Weise in den Gedichten fassbar, die der Venus von Milo gewidmet sind, einem Motiv, das man immer wieder in Gedichten der Parnassiens antrifft.¹⁴ Das berühmteste Beispiel stammt sicher von Leconte de Lisle, dessen erste, sechste und siebte Strophe (von zehn) ich hier unter der Fragestellung des Körpers als die entscheidenden zitiere:

Vénus de Milo

Marbre sacré, vêtu de force et de génie,
Déesse irrésistible au port victorieux,
Pure comme un éclair et comme une harmonie,
O Vénus, ô beauté, blanche mère des Dieux!

[...]

Du bonheur impassible ô symbole adorable,
Calme comme la Mer en sa sérénité,

sition d'art am Beispiel fünf komplexer Texte“, in: Klaus W. Hempfer [Hrsg.], *Jenseits der Mimesis. Parnassische „transposition d'art“ und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2000, S. 9–41, hier S. 27).

14 Um einige Beispiele zu nennen: Gautier spielt im *Poème de la femme* auf die Venusstatue an, Banville schreibt *A Vénus de Milo* (vgl. dazu weiter unten); in Sully Prudhommes Gedichtband *Le Prisme* von 1886 findet sich eine Meditation *Devant la Vénus de Milo* (vgl. Sully Prudhomme, *Poésies 1879–1888. Le Prisme – Le Bonheur*, Paris 1888, S. 30–36). Das Gedicht wird flankiert von einem analog betitelten Sonett *Devant l'Apollon du Belvédère* (ebd. S. 96). Des weiteren ist das bereits interpretierte Sonett *Vénus de Milo* in den nachgelassenen *Épaves* zu nennen, jenes Gedicht, in dem Kunstwerk und Evolution miteinander enggeführt werden (vgl. Kapitel 7.5.5). Von den unbekannten Autoren wären anzuführen: Louis-Xavier de Ricard, *A Vénus de Milo. Sonnet* (Louis-Xavier de Ricard, *Ciel, rue et foyer*, Paris 1866, S. 27), der fantaisistisch-humoristische Text von Charles Coran, *A la Vénus de Milo* (Charles Coran, *Poésies*, Bd. 1: *Onyx – Rimes galantes*, Paris 1884, S. 16–17), sowie in ähnlichem Tonfall Alexis Martin, *A Vénus de Milo (statuette)* (in: *Le Parnasse contemporain – Recueil de vers nouveaux*, Bd. 1, Paris 1866, Nachdruck Genf 1971, S. 268–272). Vgl. insbesondere zu den Gedichten von Banville, Ricard und Sully Prudhomme Henning Hufnagel, „*Disiecta membra*. Archéologie, art et science dans les poèmes parnassiens sur la Vénus de Milo. Avec l'esquisse d'un modèle théorique du Parnasse“, in: *Œuvres et Critiques*, 42/2017, 1 (im Druck). Zur Kulturgeschichte der Statue vgl. Alain Pasquier, *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre*, Paris 1985 sowie Gregory Curtis, *Disarmed. The Story of the Venus from Milo*, New York 2003.

Nul sanglot n'a brisé ton sein inaltérable,
Jamais les pleurs humains n'ont terni ta beauté.

Salut! A ton aspect le cœur se précipite.
Un flot marmoréen inonde tes pieds blancs;
Tu marches, fière et nue, et le monde palpite,
Et le monde est à toi, Déesse aux larges flancs! [...] ¹⁵

Die Sprechsituation des Gedichts ist eine Apostrophe der Göttin bzw. ihrer Statue. Bevor ich mich der Interpretation des Körpers der Göttin zuwende, möchte ich das Gedicht in seiner Gesamtheit dennoch kurz einzuordnen. Dieser kleine Exkurs über die nicht zitierten Strophen ist umso wichtiger, zumal sie sich ein wissenschaftliches Verfahren anverwandeln und damit die Generalthese meines Buches noch einmal bekräftigen. Die Strophen 2 bis 5 charakterisieren Venus im Vergleich und in Abgrenzung zu anderen Ausprägungen des Mythos der Liebesgöttin und ihrer künstlerischen Darstellungen, von Aphrodite über Kytherea und Astarte bis hin zur *Venus pudica* („La pudique Vénus“, v. 14). Sie breiten also mythographische und kunsthistorische Wissens Elemente aus. Bezeichnend ist, dass diese anderen Ausprägungen im Hinblick auf die angesprochene Venusstatue von Milo zurückgewiesen werden, eine Zurückweisung, die durch eine dreifach wiederholte Verneinung noch betont wird, mit der die Strophen jeweils anaphorisch beginnen: „Tu n'es pas Aphrodite“, „Tu n'est pas Kythérée“, „Et tu n'es pas la Muse aux lèvres éloquentes“, „Non!“ (v. 5, 9, 13, 17). So entsteht der Eindruck, hier werde philologisch-archäologisch eine Bedeutung freigelegt – hier werde nach und nach die Bedeutung der Statue identifiziert, indem durch Vergleich mit verschiedenen Quellen andere Bedeutungen ausgeschlossen werden.

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass Anthony Earl gar eine ‚Parallele‘ zwischen diesen Strophen und einer Passage des berühmten mythographischen Buchs von Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, ausgemacht hat. Joseph-Daniel Guigniaut hatte es übersetzt, bearbeitet und in mehreren Bänden ab 1825 in Frankreich publiziert. In jener Passage lasse Creuzer die verschiedenen Funktionen und Interpretationen des Mythos der Liebesgöttin Revue passieren, so wie sie jeweils durch die verschiedenen geographischen Ursprünge ihres Kultes geprägt seien.¹⁶ Leconte de Lisle's Vorgehen scheint also dem Creuzers zu entsprechen.

¹⁵ Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Claudine Gothot-Mersch (Hrsg.), Paris 1994, S. 151–152.

¹⁶ Anthony Earl, „Le Réveil helléniste et les goûts culturels bourgeois: Le poème ‚Vénus de Milo‘ de Leconte de Lisle et son arrière-pays esthétique“, in: *Nineteenth-Century French Studies*, 35/2007, 3–4, S. 558–574, hier S. 562–563.

Im Vergleich zu den vorangehenden Strophen verschieben die drei letzten, die Strophen 8 bis 10, die Perspektive des Gedichts. Sie setzen mit einer erneuten Ansprache ein, diesmal an die griechischen Inseln, den ‚Sitz der Götter‘. Zu denken ist vorderhand natürlich an Melos, den Fundort der Statue und damit den Sitz dieser Göttin. Die Strophen markieren durch diese veränderte Ansprache einen Neuansatz der Rede und bereiten so auf die Themenverschiebung vor. Sie weisen das Gedicht nunmehr als ein Gebet aus: Sie formulieren die Bitte des lyrischen Ichs an die Göttin, sie möge es mit ihrem griechischen Geist der schönen Form und Gestalt inspirieren. So lautet die Schlusstrophe:

Allume dans mon sein la sublime étincelle
N'enferme point ma gloire au tombeau soucieux;
Et fais que ma pensée en rythmes d'or ruisselle,
Comme un divin métal au moule harmonieux.

Wenn sich im letzten Vers die Sprache wie Metall in die Gussform ergießt, scheint sich der Kreis geschlossen zu haben: Wir sind wieder bei der Statue angelangt, doch bei einer doppelt transformierten: erstens bei einer Statue aus Metall – mithin dem Material, aus dem zahlreiche griechischen Statuen gemacht waren, die häufig aber nur noch als römische Marmorkopien überliefert sind (auch wenn es sich bei der Statue von Milo um eine originale Marmorskulptur handelt). Der römische Kontext ist am Anfang des Gedichts natürlich mit der Bezeichnung „Vénus“ aufgerufen, während in Strophe 8 in bewusstem Gräzismus „Hellas, mère sacrée“ apostrophiert wird. Der Wechsel vom Marmor zum Metall in der Schlusstrophe nimmt also den Wechsel vom römischen zum ‚ursprünglichen‘ griechischen Kontext verdichtet noch einmal auf und bekräftigt ihn. Zweitens ist nun, am Ende des Gedichts, eine Statue ‚aus Sprache‘ vollendet, jene Statue, die sprachlich in der Imagination des Lesers durch die Beschreibung und Interpretation der Venus von Milo in einer *transposition d'art* konstituiert worden ist. Indem diese Konstitution über den Gegensatz von Marmor und Metall als ein Zurückgehen zu den ‚Ursprüngen‘ inszeniert ist, scheint es das philologisch-archäologische Vorgehen der Strophen 2 bis 5 zu illustrieren und zu bekräftigen.

Doch zurück zur Körperlichkeit. Wie bereits erwähnt, ist die Sprechsituation des Gedichts die einer Ansprache, jedoch einer recht eigentümlichen Ansprache: Zunächst wendet sich das lyrische Ich an die Göttin als Statue: „Marbre“ ist gleich das erste Wort des Gedichts. In den Strophen 6 und 7 scheint die Statue jedoch plötzlich lebendig zu werden. Das Ich spricht sie nun wie ein lebendiges Wesen an. Der Marmor setzt sich in Bewegung: „Tu marches, fière et nue“. Das Ich vergisst dennoch die ursprüngliche Konfiguration nicht, denn im Blick dieses Ichs läuft die allmächtige Göttin auf einer Marmorflut, auf einem „flot marmoréen“.

Wenn bei Leconte de Lisle der Statuenkörper der Göttin zwischen dem Lebten und dem Leblosen changiert, ist der Körper in anderen parnassischen Gedichten so sehr lebendig, dass er schlichtweg unter dem Marmor ‚bebt‘.¹⁷ In *Le poème de la femme* von Théophile Gautier, das den Untertitel „Marbre de Páros“ trägt, lässt die Frau, die erst als Venus Anadyomene posiert, sich schließlich in weiche Kissen fallen und stirbt die *petite mort* des Orgasmus: „L’extase l’a prise à la terre; / Elle est morte de volupté!“¹⁸ Und wenn Théodore de Banville sich an jenes „grand poème de pierre“ wendet, das die Venus von Milo in seinen Augen darstellt, zeichnet sich ihr Körper durch einen „flanc nerveux“ und durch „seins frémissants“ aus. Er charakterisiert ihren Körper zusammenfassend als „Débordement de vie avec art compensé“.¹⁹ In anderen Worten: der Marmor steht kurz davor, vor körperlicher Sinnlichkeit zu explodieren. Diese Oszillation zwischen Fleisch und Blut einerseits und steinernem Marmor andererseits hat Verlaine die halb ernste, halb parodistische Frage souffliert: „Est-elle en marbre ou non, la Vénus de Milo?“²⁰

8.1.2 Charles Coran, *Essais de peinture* oder Der Wille zum Marmor, aber das Fleisch ist stark

Dieselbe Oszillation inszeniert Charles Coran in seinem Gedicht *Essais de peinture* in humoristischer Weise als ein Oszillieren des Blicks zwischen Marmorstatue und Frauenkörper, und er spielt dabei sowohl mit dem Pygmalion-Motiv der sich verlebendigenden Statue als auch dem poetologischen Konzept der parnassischen *transposition d’art* und ihrer Mediatisierung der Mimesis: Hier bleibt die Statue gerade Statue und zieht im Vergleich mit dem lebendigen Körper den ‚Kürzeren‘. Wenn dieses Gedicht also die heterogene Spannbreite und Spannungsgeladenheit des Parnasse zeigt, zeigt es auch, dass die Selbstironisierung der eigenen Poetik immer schon zu den Möglichkeiten des Parnasse gehört.²¹

17 Dies hat Alcide Dusolier bereits 1866 in Bezug auf Banvilles Gedichte festgestellt: „sous le vent brûlant de l’inspiration lyrique on voit parfois les marbres anciens palpiter et frémir comme une chair vivante“ (Dusolier, „Les impassibles“, S. 50).

18 Gautier, *Émaux et Camées*, S. 31.

19 Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, Bd. 1, Peter S. Hambly (Hrsg.), Paris 2000, S. 225.

20 Diese Frage stammt aus seinem ‚Épilogue‘ zu den *Poèmes saturniens* (Paul Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Jaques Borel/Yves-Gérard Le Dantec [Hrsg.], Paris 1962, S. 96).

21 Diese Selbstironisierung des Parnasse mag vornehmlich mit dem Namen Théodore de Banville verbunden sein – aber sie ist es, wie Corans Gedicht beweist, nicht nur mit seinem (vgl. zu Banville in dieser Hinsicht Stefan Hartung, *Parnasse und Moderne. Théodore de Banvilles Odes*

In dem Gedicht beschließt ein junger Mann, Maler zu werden – offenbar mangels besserer Ideen. So wird die humoristische Dimension des Gedichts gleich in seinem ersten Satz deutlich:

Le jeune homme enfin las de rêver l'avenir
 Sur un sofa qui peine à ne voir rien venir
 A choisi, pour remplir un emploi sur la terre,
 La peinture, occupant l'amour célibataire. (vv. 1–4)²²

Seine Geliebte stellt sich als Modell zur Verfügung: „Dès lors, ayant Campaspe, il s'agit d'être Apelle!“ (v. 8). Doch das ‚heroische‘ Unterfangen, zum Maler zu werden, scheitert kläglich. Darauf spielt bereits die Vermischung der Personenrollen an: Laut Plinius war Kampaspe eine Geliebte Alexanders des Großen, der sie nackt von Apelles malen ließ.²³ In Corans Jüngling vereinigen sich also Alexander und Apelles, der Held und der Künstler. Das heißt: er will zu viel und kann zu wenig. In diesem Sinne schildert das Gedicht auch die Szenerie des Ateliers. Neben der leeren Leinwand steht auf der einen Seite die nackt posierende Geliebte, auf der anderen eine Kopie der Venus von Milo, „comme au Louvre“ (v. 11). Doch kommt der Jüngling bei diesem doppelten Anblick gar nicht dazu, den Zeichenstift zu führen:

Lui, devant un carton vierge, admire, ingénu,
 Les deux types du beau, l'idéal et le nu;
 Puis va de l'un à l'autre, évoquant l'esthétique,
 Conjurant la nature, apostrophant l'antique;
 Il laisse son crayon tomber [...]. (vv. 13–17)

Der Blick des Jünglings wandert hin und her, bald tun es auch seine Hände, und schließlich landet er zwischen den Armen der Geliebten – die Venus hat ja keine mehr. „Qu'obtiendra ce garçon de semblable culture?“ fragt der vorletzte Vers ironisch. „Peut-être un madrigal, jamais une peinture“ ist die noch feiner ironische Antwort: Sie ironisiert ja das Verfahren der *transposition d'art* in der Manier vieler Gautier'scher und anderer parnassischer Gedichte, ironisiert ihr Wechselspiel mit den einzelnen Künsten und ihren medialen Bedingungen. Die Leinwand

funambulesques (1857) – *Parisdichtung als Ästhetik des Heterogenen*, Stuttgart 1997, v. a. S. 79–97 sowie S. 255–258).

²² Coran, *Poésies*, Bd. 1, S. 24–25.

²³ Vgl. Gaius Plinius Secundus, *Naturkunde*, Bd. 35: *Farben, Malerei, Plastik*, Roderich König (Hrsg.), Darmstadt 1997, S. 70–73 (*Naturalis Historia* 35, 86–87); Plinius nennt sie „Pankaspe“.

des Jünglings ist bis zum Ende leer geblieben; das Gedicht, das „madrigal“ haben wir indessen gelesen.

Indessen feiert Coran die Evokationskraft der dichterischen Sprache, die Kraft, Abwesendes zu evozieren, noch einmal mit einer anderen, geradezu libertinistischen Ironie, indem er sich ein weiteres Mal der Malereimetaphorik bedient – und Körperlichkeit aus Fleisch und Blut nicht zur Darstellung bringt, sehr wohl aber mit einem Euphemismus suggeriert. Umso stärker ist die Verbindung zur sprachlichen Evokationskraft in diesen Versen, als hier das Fehlen, die Abwesenheit von etwas – eines Körperteils, nämlich der Arme der Venus von Milo – gleich zweimal beschworen wird:

– Mais quel barbare osa mutiler la déesse? ...
 Horreur! il a saisi l'être entier, sa maîtresse,
 Vers le sofa l'emporte, et conçoit un tableau
 Dans les bras que n'a plus la Vénus de Milo. (vv. 19 – 22)

Ein Teil der Ironie resultiert daraus, dass mit „tableau“ die Liebesszene zwischen Maler und Modell gemeint ist – dass „concevoir“ nicht nur ‚entwerfen‘, sondern im biologischen Sinne auch ‚zeugen‘ bedeutet, scheint dies fast allzu dick schon zu unterstreichen –, eine Liebesszene, die aber gerade nicht im Text ‚ausgemalt‘ ist, sondern allenfalls in der Imagination des Lesers entsteht. Auf die Imagination wird meines Erachtens sogar besonders deutlich angespielt, und zwar mit dem Sofa, auf dem die Liebesszene sich vollzieht, denn zu Beginn des Gedichts war das Sofa als der Ort eingeführt worden, auf dem die Vorstellungen entstehen – der Jüngling hatte sich dort eine Zukunft erträumt („rêver l'avenir / Sur un sofa“, vv. 1–2).

Ein noch raffinierterer Teil der Ironie entsteht indessen daraus, dass Coran die Verstechnik selbst für diese Ironie in Stellung bringt: Worauf bezieht sich der Ausruf „Horreur!“? Man kann ihn auf die Liebesszene beziehen. Dann ist er das gespielte Entsetzen über den plötzlichen Fall aus den Sphären reiner Kunst in die Niederungen fleischlicher Begierden. Man kann ihn aber auch als ein rhetorisches Entsetzen über die verstümmelte Göttin lesen – die Auslassungspunkte schaffen in diesem Sinne eine syntaktische Brücke zum nächsten Vers. Wählt man die erste Lesart, folgen Vers und Syntax einander parallel: Der Satz beginnt mit dem Vers und ist mit ihm auch zu Ende. Wählt man die zweite, steht „Horreur“ im *rejet*, verursacht einen Bruch zwischen Syntax und Versmaß. Im ersten Fall liegt jedoch ebenfalls ein Bruch vor: diesmal ein gedanklicher, zwischen den Sphären von Kunst und triebhaftem Leben. Hieße das dann im Umkehrschluss, dass in der Lesart des *rejet* zwar ein versifikatorischer Bruch, aber kein gedanklicher vorläge? Und somit die parnassische Körperlichkeit nur vorderhand so marmorblich wäre, wie andere Gedichte es nahelegen?

8.1.3 Leconte de Lisle, *Niobé* oder Metamorphose zur Statue

Das Oszillieren zwischen Marmor und Körper wird auf gänzlich andere Weise, mit enormer *gravitas*, in einem anderen Gedicht Leconte de Lisles dekliniert: *Niobé*, wo es in den Termini einer regelrechten Metamorphose erscheint. Nach mehr als vierhundert Versen wird die hochmütige Tochter des Tantalos darin von den Göttern bestraft, indem sie – so wie der Mythos es erzählt – alle ihre Kinder töten. Niobes Herz bricht, ganz wörtlich, und sie wird verwandelt:

Comme un grand corps taillé par une main habile,
Le marbre te saisit d'une étreinte immobile:
Des pleurs marmoréens ruissellent de tes yeux;
La neige du Paros ceint ton front soucieux;
En flots pétrifiés ta chevelure épaisse
Arrête sur ton cou l'ombre de chaque tresse;
Et tes vagues regards où s'est éteint le jour,
Ton épaule superbe au sévère contour,
Tes larges flancs, si beaux dans leur splendeur royale,
Qu'ils brillaient à travers la pourpre orientale,
Et tes seins jaillissants, ces futurs nourriciers
Des vengeurs de leur mère et des Dieux justiciers,
Tout est marbre! La foudre a consumé ta robe,
Et plus rien désormais aux yeux ne te dérobe.

Que ta douleur est belle, ô marbre sans pareil!
Non, jamais corps divins dorés par le soleil,
Dans les cités d'Hellas jamais blanches statues
De grâce et de jeunesse et d'amour revêtues,
Du sculpteur inspiré songes harmonieux,
Muets à notre oreille et qui chantent aux yeux;
Jamais fronts doux et fiers où la joie étincelle,
N'ont valu ce regard et ce col qui chancelle,
Ces bras majestueux dans leur geste brisés,
Ces flancs si pleins de vie et d'efforts épuisés,
Ce corps où la beauté, cette flamme éternelle,
Triomphe de la mort et resplendit en elle!

On dirait, à te voir, ô marbre désolé,
Que du ciseau sculpteur des larmes ont coulé.
Tu vis, tu vis encor! [...] ²⁴ (vv. 434–462)

Ovid fasst sich kurz – Niobes Verwandlung in einen Felsen auf einem Berggipfel, aus dem ein Quell entspringt, nimmt in den *Metamorphosen* ganze zehn Verse in

²⁴ Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, S. 169–170.

Anspruch.²⁵ Leconte de Lisle hingegen beschreibt ausführlich ihre Verwandlung. Diese Verwandlung ist, bemerke man, auch kein Eingehen in die Natur, wie es in den *Metamorphosen* üblich ist – man denke etwa an Daphne, die in Lorbeer verwandelt wird, um sie Apoll zu entziehen, oder an Syrinx, die auf der Flucht vor Pan zu Schilf wird; erst in einem zweiten Schritt schneidet er sich eine Flöte daraus, die ein Medium von Kunst ist. Bei Leconte de Lisle vollzieht sich eine Verwandlung in ein Kunstwerk, in eine Statue, eine *nackte* Statue wie die der Venus:²⁶ „La foudre a consumé ta robe, / Et plus rien désormais aux yeux ne te dérobe“. Und natürlich besteht diese Statue aus Marmor, eine Präzisierung, die gleich mehrfach in den letzten vierzig Versen des Gedichts wiederholt wird: „Le marbre te saisit“, „pleurs marmoréens“, gar „Tout est marbre“, und schließlich wird Niobe als Marmor angesprochen: „ô marbre sans pareil“, „ô marbre désolé“. Überdies beschreibt Leconte de Lisle den toten Körper Niobes eingehend als einen Körper, der zwar gestorben, doch gleichzeitig dem Tod entzogen ist – ihm entzogen nämlich, insofern er ein Kunstwerk geworden ist: „Ce corps où la beauté, cette flamme éternelle, / Triomphe de la mort et resplendit en elle!“ Durch die Kunst ist Niobe mit einem ewigen Leben gesegnet. Sie verdankt dieses Leben dem Bildhauer, den Leconte de Lisle zweimal in seinem Text evoziert.²⁷ Dieses Motiv scheint umso bedeutsamer, als Leconte de Lisle es dem Mythos selbst hinzugefügt hat, wo man es vergeblich sucht – dort sind ja die Götter für die Verwandlung Niobes verantwortlich, und es ist eine Verwandlung, die sie alle menschlichen Züge verlieren lässt. Der Bildhauer erscheint so als Figuration des Dichters innerhalb des Gedichts: Er unterstreicht die parnassische Poetik der Verewigung, der Suspension der Zeit aus dem poetischen Text selbst heraus.

25 Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, Michael von Albrecht (Hrsg.), Stuttgart 1994, S. 300 (VI, vv. 303–312). Woraus besteht dieser Felsen? Einmal fällt im Text das generische Wort „saxum“, einmal auch „marmora“. Die von Leconte de Lisle breit ausgestaltete Verwandlung in Marmor – siehe dazu im Anschluss weiter unten – lässt sich an die antike Quelle also anbinden, spielt dort aber nur ganz am Rande eine Rolle.

26 Leconte de Lisle Niobe und Venus rücken außerdem über das beiden beigegebene Attribut der „larges flancs“ in Parallele.

27 So in den folgenden Versen: „Du sculpteur inspiré songes harmonieux“ (v. 452); „Que du ciseau sculpteur des larmes ont coulé“ (v. 461). Auch die „main habile“ in Vers 434 spielt bereits auf den Bildhauer an.

8.1.4 José-Maria de Heredia, *Sur un marbre brisé* oder Dichterisch wiedergefundene Einheit

Nun setzt die Anstrengung zur Verewigung freilich eine vergängliche Materie voraus. Der besondere ‚Ruhm‘ der Dichtung – wie er etwa in Heredias *Trophées* vom Titel an beansprucht und verkündet wird – besteht ja gerade in ihrer Macht, ein Wesen oder einen Gegenstand vor dem Vergessen, vor der Auflösung und Zersetzung zu bewahren. In diesem Band von 1893, den man mit gewissem Recht als das letzte Wort des Parnasse bezeichnen kann, bewahrt Heredia die Erinnerung an zahllose Helden aus Mythologie und Geschichte ebenso wie an unzählige Kunst- und kunsthandwerkliche Objekte. Wie um diese Poetik der Verewigung zu bekräftigen, inszeniert Heredia im letzten Sonett des Bandes, *Sur un marbre brisé*, jene Macht der Dichtung, das Vergangene mnemonisch zu erhalten und vorderhand sogar das wiederherzustellen, was verlorengegangen ist – die Einheit und Bedeutung eines Götterkörpers.

Sur un marbre brisé

La mousse fut pieuse en fermant ses yeux mornes;
Car, dans ce bois inculte, il chercherait en vain
La Vierge qui versait le lait pur et le vin
Sur la terre au beau nom dont il marqua les bornes.

Aujourd’hui le houblon, le lierre et les viornes
Qui s’enroulent autour de ce débris divin,
Ignorant s’il fut Pan, Faune, Hermès ou Silvain,
A son front mutilé tordent leurs vertes cornes.

Vois. L’oblique rayon, le caressant encor,
Dans sa face camuse a mis deux orbes d’or;
La vigne folle y rit comme une lèvre rouge;

Et, prestige mobile, un murmure du vent,
Les feuilles, l’ombre errante et le soleil qui bouge,
De ce marbre en ruine ont fait un Dieu vivant.²⁸

Jene Macht der Dichtung stellt also sogar die Verewigungskräfte des Marmors in den Schatten: Es ist der Blick des Sprechers, der den Fragmenten einer Statue, die zu unkenntlichen Trümmern heruntergekommen sind, im Gedicht ihre Bedeutung, ihr ‚Leben‘ zurückgibt. Wenn sich zunächst nicht erkennen lässt, ob diese Statue Pan,

28 José-Maria de Heredia, *Les Trophées*, Anny Detalle (Hrsg.), Paris 1981, S. 180.

Hermes, Silvanus oder einen Faun dargestellt hat, ist am Ende des Sonetts aus „ce marbre en ruine“ (wieder) ein lebendiger Gott, „un Dieu vivant“, geworden.²⁹

Es ist nicht die Natur, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, die dies mit ihrem beweglichen Rankwerk bewirkt. Die Natur wird im ersten Quartett zwar als eine gütige Macht dargestellt, welche die verstümmelte Götterstatue dem Vergessen und Unverständnis der Zeitgenossen entzogen hat – sie hat mit ihrem Moos die Augen des Gottes pietätvoll geschlossen, damit er nicht sehen muss, dass niemand mehr die Opfer- und Weihehandlungen vor ihm vollzieht. Mit dem zweiten Quartett ist die Natur mit ihren Pflanzen – Hopfen, Efeu, Schneeball, die den Stein überwuchern – jedoch selbst als Agent des Vergessens kenntlich: „Ignorant“ bezieht sich syntaktisch auf diese Pflanzen. Dann aber ändert sich der Blick, und mit ihm ändert sich der Anblick: die Fragmente des Marmorkörpers erscheinen in ihrem Pflanzenkleid lebendig zu werden. Dies geschieht, indem der bisher gar nicht in Erscheinung getretene Sprecher hervortritt. Er tut dies zwar in diskreten Formen – es fällt z. B. weiterhin nicht der Ausdruck ‚Ich‘, und zur Person ist er auf gar keine Weise konkretisiert, er ist gleichsam nur ein Filter des Blicks –, aber er wird, wie in einem vorangegangenen Kapitel bereits erwähnt,³⁰ greifbar im ersten Wort der Terzette, die, wie von einem regelkonformen Sonett gefordert, einen gedanklichen Umschwung zu den Quartetten markieren: im Imperativ „Vois“, der mit dem Sprecher zugleich einen Angesprochenen konstituiert.

Mit dem Imperativ wird der Blick an dieser Stelle des Gedichts explizit thematisiert, nachdem der Sprecher den ‚Blick‘ des Lesers natürlich durch die Informationsvergabe in den Quartetten bereits gelenkt hatte. Auch wenn der Sprecher dort nicht in Erscheinung tritt, zeigt er seine Spur indessen auf der Ebene des *discours*, in der komplizierten Hypotaxe der Quartette, die Kausalbeziehungen behaupten, und in ihren Konditionalkonstruktionen, die Abwesendes als Möglichkeiten evozieren. Wenn der Blick nun explizit thematisch wird, ist nach der Lektüre der Quartette umso deutlicher, dass es sich nur um einen metaphorischen, sprachlich vermittelten Blick handelt. Es ist mithin der Blick der Dichtung und durch Dichtung erzeugte Blick – „Vois“ ist, wie bereits erwähnt, das französische Äquivalent zu ‚Ecce‘, der rhetorischen Formel der Enargeia schlechthin, die einen Gegenstand ‚vor Augen stellt‘. Dieser rhetorische Blick funktionalisiert in den Terzetten die Natur, funktionalisiert Licht und Bewegung, um den verstümmelten Marmorkörper zu einem neuen Leben zu erwecken. Damit ist die

²⁹ Gleichwohl bleibt dies eine Restitution im Medium der Kunst: wiederhergestellt wird die Gestalt des Gottes, erkannt wird seine Funktion, wiederhergestellt wird nicht sein Kult: Ihm wird keine Jungfrau mehr opfern, wie Vers 3 andeutet. Wie im Gedicht *La Source* (vgl. Kapitel 7.3.2) bleibt die Differenz der Epochen erhalten.

³⁰ Vgl. Kapitel 7.3.2.

aemulatorische Aussageabsicht Heredias deutlich: Der Körper ist vergänglich. Selbst der Marmor ist vergänglich. Er wird ewig erst in der Dichtung.

8.2 Der vergängliche Körper der Modernen

Auf die Wunde der Vergänglichkeit der Materie – einer verborgenen, bei Heredia gar auf zweiter Stufe verborgenen Vergänglichkeit – legen Baudelaire und Rimbaud den Finger, wenn sie sich mit den Parnassiens auseinandersetzen. Sie wählen dazu explizit das Thema des Körpers. Sie ziehen sozusagen den Körper unter dem Marmor hervor, um sein Fleisch und Blut als sterblich zu präsentieren: der Körper, den sie darstellen, ist krank, hinfällig, in Auflösung begriffen.

Es ist kein Zufall, dass sie die Thematik in gerade dieser Ausprägung wählen. Zum einen markieren sie damit eine klare Opposition zu den Parnassiens. Zum anderen hält ihre Wahl mit den Entwicklungen in den Wissenschaften vom Leben Schritt, namentlich der Medizin und Physiologie, die in jenen Jahren einen Aufschwung erfahren. Dieser Aufschwung hängt nicht zuletzt mit einem neuen Erkenntnismodell zusammen. Statt die Lebewesen in ihrem ‚Normalzustand‘ zu beschreiben, wie es die Naturgeschichte getan hatte, entwickeln die Forscher ein Erkenntnismodell, das man ‚pathologisch‘ nennen könnte: Von François Broussais bis Claude Bernard arbeiten die Wissenschaftler daran, die Krankheit zum heuristischen Werkzeug bei der Erforschung der Funktionsmechanismen des Organismus zu machen.³¹ Dabei kommt dem Experiment eine zentrale Rolle zu. Das Experiment, das in das normale Funktionieren des Körpers eingreift, wird als eine ‚provozierte Krankheit‘ verstanden; die Krankheit als eine Art ‚spontanen Experiments‘ der Natur.³² Der Vorteil dieses Modells besteht darin, dass die Faktoren, die in einem kranken Körper zusammenspielen, einfacher zu bestimmen sind, denn sie äußern sich in Symptomen, während der gesunde Körper keine solchen Anzeichen aufweist. Er führt ein Leben „dans le silence des organes“, wie

³¹ Vgl. Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris 1966. Vgl. insbesondere zum Organismuskonzept bei Comte, Broussais und Bernard das Buch von Tobias Cheung, *Organismen. Agenten zwischen Innen- und Außenwelten 1780–1860*, Bielefeld 2014, v. a. S. 217–296.

³² Zu den in diesem Sinne paradigmatischen Experimenten Bernards mit dem Pfeilgift Curare vgl. Walter Busch, „Claude Bernards *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) und Émile Zolas *Le roman expérimental* (1880) – Strategien und Grenzen naturalistischer Aneignung eines physiologischen Forschungsparadigmas“, in: Raul Calzoni/Massimo Salgaro (Hrsg.), „*Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment*“. *Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Göttingen 2010, S. 47–62, hier S. 52–58.

es der Arzt und Physiologe René Leriche noch 1936 ausgedrückt hat.³³ Das Schweigen aber produziert keine Erkenntnisse.

Auguste Comte hat in zeitlicher Parallele zu diesen Entwicklungen über die Möglichkeiten nachgedacht, das pathologische Modell auf die Analyse sozialer Systeme zu übertragen.³⁴ Zola beruft sich später für seinen naturalistischen Roman extensiv auf die Medizin Claude Bernards.³⁵ Ich will die These formulieren, dass auch die ‚modernen‘ Dichter dieses pathologische Erkenntnismodell auf ihren Bereich übertragen. Wenn sie Anleihen bei der Pathologie auf methodischer Ebene machen, ist auf thematischer Ebene explizit der kranke Körper ihr Gegenstand. So produzieren sie Erkenntnisse über das Funktionieren von Dichtung in einem gegebenen literarischen System – dem poetologischen System des Parnasse, in unserem Fall. Und zugleich produzieren sie neue ästhetische Erfahrungen – was ja bekanntlich ihr erklärtes Ziel ist: „Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau*!“³⁶ lautet der Schlachtruf, auf dem die *Fleurs du Mal* enden, um neue Türen aufzustoßen.

8.2.1 Arthur Rimbauds Diagnose der *Vénus anadyomène*

Das erste Demonstrationsobjekt zur Auseinandersetzung der ‚modernen‘ Dichter mit den Parnassiens soll Arthur Rimbauds Sonett *Vénus anadyomène* sein.

Vénus anadyomène

Comme d’un cercueil vert en fer blanc, une tête
De femme à cheveux bruns fortement pommadés
D’une vieille baignoire émerge, lente et bête,
Avec des déficits assez mal ravaudés;

Puis le col gras et gris, les larges omoplates
Qui saillent; le dos court qui rentre et qui ressort;
Puis les rondeurs des reins semblent prendre l’essor;
La graisse sous la peau paraît en feuilles plates:

³³ Vgl. Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, S. 67. Vgl. auch Lothar L. Schneider, „Im Banne des Kunstwollens/An der Traumgrenze. Bölsches *Grundlagen* als Poetik einer guten Evolution“, in: Gerd-Hermann Susen/Edith Wack (Hrsg.), „Was wir im Verstande ausjäten, kommt im Traume wieder“. Wilhelm Bölsche 1861–1939, Würzburg 2012, S. 69–104, hier S. 95.

³⁴ Vgl. Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, S. 26–28.

³⁵ Vgl. Émile Zola, „Le Roman expérimental“. in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mittele- rand (Hrsg.), Paris 1968, S. 1175–1203.

³⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 1, Claude Pichois (Hrsg.), Paris 1975, S. 134.

L'échine est un peu rouge, et le tout sent un goût
 Horrible étrangeté; on remarque surtout
 Des singularités qu'il faut voir à la loupe.....

Les reins portent deux mots gravés: *Clara Venus*;
 – Et tout ce corps remue et tend sa large croupe
 Belle hideusement d'un ulcère à l'anus.³⁷

Schon durch seinen Titel, ebenso wie durch seine Gattung knüpft dieses Gedicht an die parnassische Lyrik an, nicht nur durch die lateinische Göttin, sondern auch und insbesondere durch das gräzisierung Adjektiv. Gleichzeitig präzis und präzios verweist es auf eine spezifische mythologische Szene: die Geburt der Venus, die dem Schaum der Wellen entsteigt. Der Text, der auf diesen Titel folgt, wirft jedoch alle Erwartungen einer solchen Szene voll mythologischer Schönheit über den Haufen. Rimbaud zeigt uns zwar einen Frauenkörper, der dem Wasser entsteigt, aber er entsteigt einer Badewanne, und es handelt sich um einen hässlichen, fetten und – ich werde darauf zurückkommen – kranken Körper. Der Text ist eine klare Parodie, und klar zielt seine parodistische Intention auf den Parnasse,³⁸

³⁷ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, André Guyaux (Hrsg.), Paris 2009, S. 65.

³⁸ Vgl. bereits Eva Riedel, *Strukturwandel in der Lyrik Rimbauds*, München 1982, S. 48–59, insbesondere S. 50, S. 55–59 sowie Hartung, „Kunstautonome Ästhetik – parnassische Mediatisierung“, S. 32–33. Für diese poetologisch-parodistische Dimension interessiert sich Steve Murphy in seiner ausführlichen Interpretation des Gedichts nicht (vgl. Steve Murphy, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon 1990, S. 189–218). Das liegt unter anderem daran, dass er die Verbindung zum Parnasse nicht über solche Elemente gegeben sieht, die man mit Hempfer, aber auch schon mit Riedel (vgl. Riedel, *Strukturwandel*, S. 50) als ‚Systemreferenzen‘ bezeichnen könnte: u. a. Gattung, Beschreibungsgestus und Venusfigur als Elemente, die nicht für einen einzelnen Prätext spezifisch sind, sondern auf das parnassische Paradigma als solches verweisen. Vielmehr macht Murphy diese Verbindung an mehreren intertextuellen Verweisen fest, die Zitatcharakter haben. So findet sich das Syntagma „cheveux fortement pommadés“ in dem Gedicht *Les Antres malsains* von Albert Glatigny (vgl. den Kommentar von Jean-Luc Steinmetz in Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Jean-Luc Steinmetz [Hrsg.], Paris 2010, S. 301) aus dem Gedichtband *Les vignes folles* von 1857, einem langen Gedicht, in dem Glatigny einen erschreckten und erschreckenden Gang ins Bordell – die ‚Höhlen‘ des Titels – schildert. Außerdem trägt eine der Prostituierten, die Glatigny beschreibt, eine Tätowierung auf dem Arm, so wie Rimbauds Frau auf den Lenden. Insofern ist das Gedicht für Murphy textuell nur schwach parnassisch markiert. Wenn er dennoch schreibt, „la problématique esthétique et idéologique du Parnasse [...] est précisément la cible de *Vénus anadyomène*“, so ist ihm der Parnasse vor allem Repräsentant der Doppelmoral von Kunst – insbesondere bildender Kunst – und Gesellschaft des Second Empire, das Bouguereaus ‚Venus‘ goutiert und sich über Manets *Déjeuner sur l'herbe* erregt (vgl. Murphy, *Le premier Rimbaud*, S. 208–216, Zitat S. 209). Für Murphy stellt das Gedicht denn auch keine poetologische, sondern eine sozialpolitische Auseinandersetzung dar. Er entwickelt eine Lektüre, die er selbst als „proto-féministe“ bezeichnet (ebd., S. 215): Rimbaud präsentiere die Frau als

unter anderem durch seinen deskriptiven Gestus vorgeblicher Objektivität. So findet man im Text das Personalpronomen „je“ gar nicht, und selbst das unpersönliche „on“ wird nur einmal gebraucht.

Wenn man im Titel „*Vénus anadyomène*“ liest – den Eigennamen eines Individuums –, würde man auch die Repräsentation eines solchen Einzelwesens erwarten. Doch Rimbauds Beschreibung verweigert der Frau jegliche Individualität, jegliche Persönlichkeit.³⁹ Vielmehr nimmt Rimbaud noch ihren Körper auseinander. Er dekonstruiert, ja zerstückelt ihn geradezu, indem er die Technik des *blason* auf die Spitze treibt: Im Laufe der vier Strophen zählt Rimbaud die

Opfer – als Opfer des Mannes in dreifacher Gestalt: des Bordellbesuchers, des sozial Höhergestellten, des Künstlers, der sie idealisierend darstellt, und diese drei vereinigen sich im ‚Parnassien‘ Glatigny und seinem Gedicht. Murphy hat jedoch Mühe, empathische Qualitäten in dem Gedicht zu finden, welche die Frau als Opfer profilieren würde, gerade angesichts der Beschreibung ihres Körpers: Sie ist bei Rimbaud noch wesentlich stärker entpersonalisierte, ja entmenschlichte „masse de chair“ als bei Glatigny, dessen Gedichtspracher die tätowierte Prostituierte in *Les Antres malsains* an einer Stelle mit dieser Formel anruft (Albert Glatigny, *Œuvres poétiques complètes*, Paris 1879, S. 82). Wenn Murphy Empathie und Hässlichkeit miteinander zu korrelieren versucht, widmet er in seiner dreißigseitigen Interpretation diesem Aspekt auch nur wenige Zeilen. Würde die Frau insofern nicht eher noch auf eine vierte Weise zum Opfer – zum Opfer des vermeintlichen Fürsprechers Rimbaud? – Dass Glatignys Gedicht nicht die geeignete Referenz ist, um Rimbauds Gedicht mit dem Parnasse kurzzuschließen, hat indessen vielfältige Gründe: Der 1873 früh verstorbene Glatigny hat im zweiten *Parnasse contemporain* publiziert; das genannte Gedicht wurde außer in dem erwähnten Gedichtband noch einmal im *Parnasse satyrique* (1870) abgedruckt, den man freilich, trotz oder gerade wegen der Namensparallele und den in beiden Publikationen gleichermaßen vertretenen Autoren, nicht mit dem *Parnasse contemporain* gleichsetzen oder schlechterdings mit dem poetischen Paradigma ‚Parnasse‘ verrechnen könnte. Eva Riedel hat diese häufig obszöne satirische Dichtung denn auch als ‚drittes‘ um 1870 verfügbares poetisches ‚System‘ neben Romantik und Parnasse charakterisiert (vgl. Riedel, *Strukturwandel*, S. 44). Glatigny selbst weist sein u. a. durch die Themenwahl Parnasse-untypisches Gedicht gleich in der ersten Strophe als unparnassisch aus, insofern das lyrische Ich darin ankündigt, die Muse in Gefilde zu führen, die ihr eigentlich fremd sind: „Sans craindre que le vent nauséabond altère, / Muse, avec tes rosiers la neige de tes seins, / Tu peux, fille robuste à la parole austère, / Pénétrer avec moi dans les Antres malsains [...]“ (Glatigny, *Œuvres poétiques complètes*, S. 75). Als eine Muse „à la parole austère“, also von strengem Kunstverständnis, ist sie selbst hingegen als parnassisch charakterisiert. Bezeichnenderweise nutzt Glatigny das Thema des Körpers, um die Sphären zu trennen: Wie um den Kontrast zu verstärken – ihn aber ungewollt verwischend –, spielt Glatigny auf den idealen Körper der Muse an, deren schneeweiße Brüste nicht von der Bordellatmosphäre bzw. dem Vergleich mit den später ausführlich beschriebenen Prostituiertenkörpern ‚besudelt‘ werden könnten.

³⁹ Vgl. Riedel, *Strukturwandel*, S. 52: Nicht zuletzt kommt dieser Eindruck dadurch zustande, dass Rimbaud die Frau von hinten zeigt. Das Gesicht ist also vom Betrachter abgewandt. Dadurch fallen des weiteren zahlreiche der Elemente aus, die traditionell in einem *blason* beschrieben werden, wie Augen, Stirn, Mund und Brust.

Bestandteile – und die Bestandteile der Bestandteile – dieses Körpers auf. Die Körperteile werden in der Reihenfolge genannt, in der sie ein Blick auch tatsächlich aus einer Badewanne auftauchen sehen würde: von oben nach unten, vom Kopf über den Rücken bis zum Hintern, detailliert u. a. in Schulterblättern, Rückgrat und Fettgewebe. Die Teile scheinen ohne Beziehung zueinander, und ihre Summe ist kaum ein menschliches Wesen zu nennen. „Et tout ce corps remue et tend sa large croupe“ liefert im vorletzten Vers auch eine Zusammenschau, die erstens auf einen ‚anonymen Körper‘ hinausläuft, wie Eva Riedel treffend geschrieben hat,⁴⁰ und zweitens von einem ihrer Teile sogleich wieder verdrängt wird: dem gewaltigen Hintern. In seiner ersten Bedeutung bezieht sich das dafür verwendet Wort ‚croupe‘ zudem nicht auf den menschlichen Körper, sondern auf das Hinterteil des Pferds.

Wenn die Teile im vorletzten Vers zu „tout ce corps“ zusammengefasst werden, wird er nur scheinbar zu einem *tout* verschmolzen. Er bleibt eine Ansammlung von Teilen, die sich denn auch ziellos bewegen: „remuer“ ist hier intransitiv verwendet, ist eine Bewegung ohne Richtung und ohne Bewusstsein. Was für ein Unterschied zu Leconte de Lisle's *Venus*! „Tu marches, fière et nue, et le monde palpite, / Et le monde est à toi“,⁴¹ hatte es dort ja geheißt: Wenn die Göttin voranschreitet, tut sie das mit dem Selbstbewusstsein, sich die Welt untertan zu machen, und die Welt erzittert vor ihr. Sie schreitet über die Marmorflut, während sich Rimbauds *Venus* im billigen Material einer Weißblechbadewanne dreht, ohne vorwärtszukommen. Im Gegensatz zu den marmorsatten „symphonies en blanc majeur“ der *Parnassiens* – so der Titel eines Gedichts von Gautier⁴² –, ist in Rimbauds *Tableau* das Weiß nicht als Farbe, sondern nur als Material dieser Badewanne präsent. Es ist zudem grün überstrichen und damit verdeckt, wie Rimbaud mit der Formulierung „cercueil vert de fer blanc“ mitteilt, eine Formulierung, die durch einen deplazierten Binnenreim und die nahe beieinanderstehenden Farbadjektive latent komisch wirkt. Sonst ist als Farbe nur noch ein verschmutztes Weiß, ein Grau, im Gedicht gegenwärtig, und bezeichnenderweise bezieht es sich, analog zu den weißen Marmorkörpern des *Parnasse*, auf die Haut der badenden Frau – die also das verschmutzte Weiß nicht reinwaschen kann, obwohl sie gerade aus dem Bade kommt. Und wenn Rimbaud ihren Körper in unzusammenhängende Teile zerstückelt, so markiert er damit das genaue Gegenteil zu Heredias Behandlung des „marbre brisé“, der, wie gesehen, durch die Dichtung zu einer neuen Einheit und einem neuen Leben – gar zu einem

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, S. 152.

⁴² Vgl. Gautier, *Émaux et Camées*, S. 42–44.

Lachen – wiedererweckt wird: Bei Rimbaud hat die Dichtung keine restituierende, sondern zersetzende Funktion.

Jenseits der parodistischen Zurückweisung parnassischer Motive, jenseits des Spotts über einen Götterkörper, der alles andere als göttlich ist, ist jedoch entscheidend, dass Rimbaud einen wissenschaftlich vermittelten Blick auf den Körper entwickelt. Freilich kann für ihn nicht wie für Heredia die Archäologie oder Ikonologie die Referenzdisziplin sein. Rimbaud wirft vielmehr einen medizinischen Blick auf diesen Körper. Diese medizinische Perspektive wird im Verlauf des Gedichts immer dominanter. Im ersten Quartett bemerkt der Sprecher überstark pomadisierte Haare, die nicht näher spezifizierte ‚Defizite‘ verbergen sollen; manche Interpreten vermuten, wohl aufgrund des in ‚Defizit‘ implizierten Mangels, dünnes oder ausfallendes Haar.⁴³ Dieser Blick ließe sich noch ästhetisch begreifen. Dann aber bemerkt der Sprecher im zweiten Quartett den ungesund grauen Teint; er sieht, wie sich Fettgewebe unter der Haut bewegt, und er stellt im ersten Terzett eine leichte Rötung der Haut fest. Besonders auffällig erscheinen am Ende des Terzetts „singularités“, die nunmehr eine Betrachtung mit medizinischem Gerät, den optischen Instrumenten eines Dermatologen, nötig machen, und schließlich weist er – ein Schockelement, das die Schlusspointe des Sonetts bildet – in medizinischer Terminologie auf das Geschwür am Anus hin.

Woran ist die Frau erkrankt? Steve Murphy stellt in seiner Interpretation die rhetorische Frage: „Comment, en effet, s’abstenir de la déduction qui, pour *Vénus Anadyomène*, s’impose: cette Vénus est victime d’une infection vénérienne, maladie, justement, de Vénus?“⁴⁴ Doch gründet er diese Deduktion allein auf einen zweifachen Sprung: Rimbauds Frau ist für ihn eine Prostituierte, weil sie mit zwei Elementen beschrieben wird, mit denen Albert Glatigny zwei Prostituierte in seinem Gedicht *Les Antres malsains* versieht.⁴⁵ Und Prostituierte sind die typischen Trägerinnen (und Opfer) von Geschlechtskrankheiten, wie Murphy mit Verweis u. a. auf die zeitgenössische Hygieneliteratur und auf Zolas *Nana* unter-

⁴³ Vgl. die bei Murphy zitierten Autoren (Murphy, *Le premier Rimbaud*, S. 199).

⁴⁴ Ebd., S. 206.

⁴⁵ Vgl. weiter oben Fußnote 38. Im übrigen unterscheidet sich die Darstellung der Prostituierten bei Glatigny sehr von der bei Rimbaud, insbesondere im zentralen dritten von fünf Abschnitten der *Antres malsains*. Er ist ganz der Beschreibung jener Prostituierten gewidmet, welche die erwähnte Tätowierung auf dem Arm trägt. Sie lautet „Pierre et Lolotte“ und wird von einem Herzen umrahmt. Das ist aber bereits der menschlich-sentimentalste Zug der Frau. Glatigny beschreibt sie als eine gewaltige „masse de chair“, als furchterregende Gestalt, eine Göttin der Schreckens, die kaum weniger Macht hat als die weltbeherrschende Venus Leconte de Lisles. Entsprechend verweigert Glatigny ihren Beinen, die Säulen gleichen, auch nicht die Charakterisierung als „[d]u marbre le plus pur“ und apostrophiert sie als „Froide magicienne, ô louve“, die das lyrische Ich in ihrer Gewalt hat (Glatigny, *Œuvres poétiques complètes*, Zitate auf S. 82, S. 80, S. 81).

streicht.⁴⁶ Er hätte noch die meist drastischen Graphiken Félicien Rops' anführen können – wie jene Kohlezeichnung *Coin de rue*, auf der ein Mann mit Zylinder einer Kokotte hinterherläuft. Sie aber ist ein Totengerippe, das sich hinter einer lächelnden Maske verbirgt.⁴⁷ Solche Zeichnungen belegen, wie sehr die Verbindung von Prostitution und Geschlechtskrankheit ‚topisch‘ ist.

Doch bedarf es dieser Sprünge gar nicht. Die Beschreibung Rimbauds ist so präzise, dass es nicht zu kühn scheint, der Frau eine klare Diagnose zu stellen: Sie leidet an der Syphilis. Geschwüre an den Genitalien oder – je nach Art des Sexualkontakts – am Anus sowie ein Ekzem auf dem Rücken aus kleinen hellroten Flecken, *roseola syphilitica* genannt, auch Haarausfall sind derart charakteristische Symptome, dass sie in der Online-Enzyklopädie *Wikipedia* im Bild dokumentiert sind.⁴⁸

Ohne Zweifel ist die Frau schwerkrank. Sie steigt aus ihrer Badewanne wie aus einem Sarg, „comme d'un cercueil“, wie Rimbaud schon im ersten Vers, gleichsam zur Warnung, formuliert. Obwohl sie sich gerade gewaschen hat, riecht sie schlecht: „le tout sent un goût / Horrible étrangement“. Wenn die Frau aus dem Grab zu steigen scheint, scheint sie nicht weniger schon den Gestank der Verwesung zu verbreiten. Venus leidet nicht nur an einer venerischen Krankheit; die unsterbliche Göttin ist sogar dabei, sich zu zersetzen. Da hilft es auch nicht, dass sie als „Clara Venus“ ‚beschrieben‘ ist – beschrieben in einem ganz wörtlichen Sinne, insofern ihr diese Charakterisierung als ‚strahlende Venus‘ ja auf die Lenden tätowiert ist.⁴⁹ Wenn in Gautiers *Poème de la femme* die posierende Frau

46 Vgl. Murphy, *Le premier Rimbaud*, S. 204–209. Er zitiert u. a. Alexandre Parent-Duchâtelet, *La Prostitution à Paris au XIX^e siècle (1836)*, Alain Corbin (Hrsg.), Paris 1981.

47 Vgl. die Abbildung in Friederike Hassauer/Peter Roos (Hrsg.), *Félicien Rops. Der weibliche Körper – der männliche Blick*, Zürich 1984, S. 48. Zu Rops vgl. auch Nicolas Valazza, „Félicien Rops: graveur de la décadence latine“, *Nineteenth-Century French Studies*, 41/2013, S. 237–254.

48 Vgl. zu einer Beschreibung dieser typischen Symptome – ebenfalls mit Bild – Martina Bach (Hrsg.), *Psyhyrembel Klinisches Wörterbuch 2011*, Berlin 2010, S. 2022–2024.

49 Steve Murphy liest diese Tätowierung als Besitz- oder Machtgeste eines ‚kultivierten‘ Kunden, welcher der Prostituierten aus der kulturellen Höhe seiner Lateinkenntnisse herab einen idealen Namen verleihe. Dieser – spekulative – Gedanke könnte Murphy von einer ähnlichen Besitzgeste souffliert worden sein, die in dem berühmten sadomasochistischen Roman *Histoire d'O* tatsächlich ausbuchstabiert wird: Dort werden der Frau die Initialen ihres ‚Herrn‘ auf eben diese Stelle mit Brandeisen eingebrannt (Pauline Réage, *Histoire d'O*, Paris 1975, S. 208–209). Indem hier Ästhetik und reales Leben des Second Empire unsanft aufeinanderstießen, die mythologische Idealität der Kunst und die schäbige Realität der Prostitution, zeige Rimbaud „les ‚dessous‘ de l'Eternel féminin du Parnasse“ (Murphy, *Le premier Rimbaud*, S. 201, Zitat S. 208). – Ich habe an dieser Formulierung der „dessous“ also feststellen müssen, durchaus mit einem gewissen Bedauern, dass Murphy meinen Titel teilweise vorweggenommen hat, auch wenn er damit auf

durch die Beschreibung zu einer griechischen Statue wird, will Rimbaud durch die Diskrepanz zwischen Beschriftung und Körper zeigen: die parnassische *transposition d'art*, die Überführung des Körpers in ewige Kunst, funktioniert nicht; Dichtung bewahrt nicht vor Verfall. Dort, wo die Parnassiens die Zeit suspendieren, lässt Rimbaud sie laufen wie das Wasser in seiner Badewanne.

8.2.2 Baudelaire, *Une Charogne* oder Die Verewigung der Zersetzung

Wenn man in Rimbauds parodistischer Verkehrung der Venus noch eine zähneknirschende Komik wahrnehmen mag, stellt Baudelaire in *Une Charogne* die Sterblichkeit des Menschen in schwindelerregender Brutalität aus, indem er den Menschen mit einem Tierkadaver parallelisiert, dessen Verwesung in allen Facetten des Ekels ausgemalt wird.⁵⁰ Auch hier ist es ein Frauenkörper, dessen Vergänglichkeit beschworen wird.

Une charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,

Ce beau matin d'été si doux:

Au détour d'un sentier une charogne infâme

Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,

Brûlante et suant les poisons,

Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique

Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,

Comme afin de la cuire à point,

Et de rendre au centuple à la grande Nature

Tout ce qu'ensemble elle avait joint;

Et le ciel regardait la carcasse superbe

Comme une fleur s'épanouir.

La puanteur était si forte, que sur l'herbe

Vous crûtes vous évanouir.

einen anderen Aspekt zielt. Mir ist die Formulierung, sei offen eingestanden, von Alcide Dusolier und Banvilles *Vénus de Milo* suggeriert worden, deren Körper unter dem Marmor zu beben scheint.
⁵⁰ Vgl. zum Ekel in Baudelaire's Gedicht Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 1999, S. 208–215, sowie Florence Vatan, „Le vivant, l'informe et le dégoût: Baudelaire, Flaubert, et l'art de la (dé)composition“, in: *Flaubert. Revue critique et génétique*, 13/2015, hier § 4–9, URL: <http://flaubert.revues.org/2436> (Stand: 16.06.2017).

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
 D'où sortaient de noirs bataillons
 De larves, qui coulaient comme un épais liquide
 Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
 Ou s'élançait en pétillant;
 On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
 Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
 Comme l'eau courante et le vent,
 Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
 Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
 Une ébauche lente à venir,
 Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
 Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
 Nous regardait d'un œil fâché,
 Épiait le moment de reprendre au squelette
 Le morceau qu'elle avait lâché.

– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
 À cette horrible infection,
 Étoile des mes yeux, soleil de ma nature,
 Vous, mon ange et ma passion!

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
 Après les derniers sacrements,
 Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
 Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
 Qui vous mangera de baisers,
 Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
 De mes amours décomposés!⁵¹

Mir ist bewusst, dass Baudelaire das Gedicht möglicherweise schon in der ersten Hälfte der 1840er Jahren geschrieben hat – mehr oder minder zur selben Zeit, als Leconte des Lisle seine *Vénus de Milo* schrieb, die 1846 in *La Phalange* zum ersten Mal veröffentlicht wurde. Der Text ist gleichwohl erst 1857, der Titel seit 1853

51 Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 31–32.

schriftlich belegt.⁵² Jedoch ist nicht entscheidend, ob Baudelaire *Une Charogne* als eine intentionale Auseinandersetzung mit der Poetik des Parnasse konzipiert hat. Als das Gedicht 1857 in den *Fleurs du Mal* erstmals gedruckt wird, rückt es in diesen Diskussionszusammenhang ein – nicht zuletzt durch die Widmung des Bandes an Théophile Gautier, den Baudelaire als „très-cher et très vénééré Maître et ami“, als den „parfait magicien ès lettres françaises“⁵³ anspricht: Gautier ist zu diesem Zeitpunkt in *lyricis* der parnassische Dichter der *Émaux et Camées*.⁵⁴

Das Gedicht zerfällt in zwei Teile: die Beschreibung eines sich auflösenden Kadavers und die Reflexion über diese Auflösung.⁵⁵ Im Verlauf des Gedichts zersetzt sich ein Tierkadaver so weit, dass er unkenntlich wird: Er büßt seine Gestalt vollkommen ein. Der Organismus, dieses organisierte Ensemble, löst sich in ein Chaos auf. Wo Rimbaud dem beschriebenen Körper das Gesicht und damit die Persönlichkeit des Individuums verweigert, ist Baudelaire noch radikaler: Die „masse de chair“, als die Rimbauds Stichwortgeber Glatigny den Körper apostrophiert und als die Rimbaud diesen Körper darstellt, dieser Körper zerfällt bei Baudelaire nicht nur in seine Glieder, sondern löst sich in seine aller kleinsten Bestandteile auf. Er verschwindet jedoch nicht im Nichts; im Gegenteil: der Tod geht mit einer Multiplikation einher. Baudelaire betont gleich zweimal diesen Punkt, in der dritten und sechsten von zwölf Strophen.

Dies sind Scharnierstellen in der Architektur des Gedichts. In den ersten drei Strophen wird der Kadaver als ganzes und in seinem Kontext, seiner Lage in

52 Vgl. ebd., S. 888–891. Die frühe Datierung stützt sich auf Erinnerungen von Baudelaires Freund Émile Prarond. Vgl. auch Claude Pichois, „La jeunesse de Baudelaire vue par Prarond (documents inédits)“, in: *Études littéraires*, 1/1968, S. 113–123. Zur *Vénus de Milo* vgl. Leconte de Lisle, *Œuvres complètes*, Bd. 2: *Poèmes antiques*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 2011, S. 345, S. 347.

53 Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 3.

54 Zu Baudelaires Verhältnis zum Parnasse, ebenfalls im Zusammenhang der Widmung, vgl. auch Klaus W. Hempfer, „Die *Fleurs du Mal* und der Parnasse“, in: Brunhilde Wehinger (Hrsg.), *Konkurrierende Diskurse. Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts zu Ehren von Winfried Engler*, Stuttgart, 1997, S. 154–174. An *La Beauté* und *A une Madone* zeigt Hempfer, wie Baudelaire eine „Dekonstruktion des parnassischen Diskurses“ vollzieht (ebd., S. 160). Insbesondere betrifft dies die „Rarefizierung des Objekts der Darstellung“, über die in Baudelaires Refunktionalisierung das parnassisch verabschiedete Subjekt wieder – verändert, nämlich ‚modern‘ – in den lyrischen Diskurs eingeführt wird (ebd., S. 171).

55 Diese Zweiteilung hebt auch Karin Westerwelle in ihrer brillanten Interpretation des Gedichts hervor; sie gebe dem Gedicht eine emblematische Struktur: „Die letzten Strophen sind allegorische Auslegung der ‚pictura‘ des ersten Teils“. Eine solche Struktur finde sich auch in anderen Gedichten der *Fleurs du Mal*, so *Les Phares*, *L'irréparable* oder *Un voyage à Cythère* (Karin Westerwelle, „Baudelaire und das Unsichtbare. Die Ästhetik der ébauche in *Une charogne*“, in: Gyburg Uhlmann/Arbogast Schmitt [Hrsg.], *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*, Berlin 2011, S. 301–342, hier S. 308).

der Natur, betrachtet; in den nächsten drei zoomt der Blick gewissermaßen heran, so dass die Details – die kleinen Insekten – in den Blick geraten. Außerdem wird neben der dominanten Optik ein weiterer Sinn aktiviert: der Geruchssinn. Der Gestank des toten Tiers ist in der Nähe unerträglich stark.

Gibt es weitere solche Scharnierstellen? Architektonisch würden diesen Stellen Passagen in den Strophen 9 und 12 entsprechen, und man wird durchaus fündig. Baudelaire hat sein Gedicht weitgehend symmetrisch gebaut; er gestattet sich jedoch eine leichte Abweichung: Statt der neunten ist die achte Strophe besonders signifikant. In den Strophen 8 und 12 finden sich zwei miteinander verbundene Elemente, die einen Gegensatz zu den Strophen 3 und 6 markieren. Wird in letzteren die Multiplikation des materiellen Lebens im Tode thematisiert, so ist es in ersteren die Entmaterialisierung und Vergeistigung. In Strophe 8 ist der Kadaver soweit unkenntlich, dass Baudelaire ihn mit einer Skizze vergleicht, die der Künstler allein aus der Erinnerung, das heißt in Absenz des Objekts, fertigstellt. Und in der neunten Strophe tritt der Kadaver nur noch als Objekt des Begehrens einer Hündin auf. In der Schlussstrophe endlich ist doppelt abstrahierend von „la forme et l'essence divine“ der „amours“ die Rede. Doppelt abstrahierend, da zum einen ‚Essenz‘ und zum anderen die „amours“ im Plural gesetzt sind – dieser Plural ist signifikant: gemeint ist mithin nicht die Geliebte als Mensch, sondern die Liebesgefühle, die ihr gelten. Baudelaire benennt also eine zweite, gegensätzliche und komplementäre Wirkung des Todes zur Vervielfältigung des Lebens, die aber nicht weniger proliferiert: Der Tod setzt die Reflexion der (Über-)Lebenden in Gang. Diese Reflexion dominiert die letzten drei Strophen völlig; der Tierkadaver ist aus ihnen verschwunden. Doch ist die Verwesung nicht weniger präsent. An die Stelle des konkreten Kadavers tritt die Projektion der Verwesung auf den Körper der Geliebten – und auf die Gefühle, die ihr gelten.

Doch zunächst steht jener materielle Aspekt im Vordergrund. Der Kadaver gibt sein Leben hundertfach an die Natur zurück: „Comme afin [...] / [...] de rendre au centuple à la grande Nature / Tout ce qu'ensemble elle avait joint“, heißt es in Strophe 3, und in Strophe 6: „On eût dit que le corps [...] / Vivait en se multipliant“. Der verwesende Kadaver wimmelt paradoxerweise vor Leben, auch wenn es nur das ekeleregende Leben der Insekten ist. Doch ist dies nicht nur ein literarisches Paradoxon: Die zeitgenössischen medizinischen Wörterbücher unterstreichen, dass die Verwesung Quelle neuen Lebens ist. So heißt es etwa in Nystens Standardwerk unter dem Eintrag „Mort“:

La destruction de l'organisme mort, condition d'existence des autres êtres et du retour aux milieux ambiants tant cosmologiques qu'organiques des matériaux empruntés à ces milieux

mêmes, est caractérisée par un ordre de faits chimiques indirects ou de contact. Ce sont des fermentations et des putréfactions.⁵⁶

Diese paradoxe Fruchtbarkeit des Todes stellt Baudelaire dar, indem er den verwesenden Kadaver in einer „hybriden Mischung aus sexuellem Akt und Geburt inszeniert“.⁵⁷

Zum einen spreizt der Kadaver auf einem ‚Bett‘, „semé de cailloux“ die Beine „comme une femme lubrique“, dann aber öffnet er seinen „ventre“ – ein Euphemismus für die weiblichen Geschlechtsorgane, für den Uterus –, und ‚gebirt‘ Legionen von Insektenlarven, die aus dem Körper herausfließen als „épais liquide“ wie eine Nachgeburt. Dabei ist die gesamte Sphäre von Fruchtbarkeit, Tod und Zersetzung weiblich markiert. Der Kadaver hat, wie gesehen, weibliche Züge; das Tier, das am Kadaver nagt, ist eine Hündin, und in den letzten drei Strophen wird die Verwesung der Geliebten imaginiert.

Wir sind also weit entfernt von den noblen, statuarischen Frauenfiguren der Parnassiens, und nicht nur, weil es sich bei dem Gegenstand von Baudelaires Beschreibung um einen Tierkadaver handelt. Und dennoch verrät das Gedicht eine gewisse Nähe zu parnassischen Texten. Zum einen kann der parnassische Frauenkörper durchaus sinnlich sein, man denke an Banville und Gautier: Ja, der Kadaver, der seine Beine so schamlos in die Luft streckt, scheint eine obszöne Karikatur von Gautiers frivoler Protagonistin zu sein, die im *Poème de la femme* rücklings in die Kissen fällt.⁵⁸ Zum anderen gipfelt die Beschreibung der Auflösung in einer Kunstmetapher, die den beschriebenen Gegenstand mediatisiert und in ein Werk der bildenden Kunst verwandelt: Der Kadaver wird in Strophe 8 zur „ébauche [...] / Sur la toile oubliée“, ganz dem Vorgehen vieler parnassischer Texte entsprechend.⁵⁹ Man denke in unserem unmittelbaren Zusammenhang etwa an den Bildhauer, den Leconte de Lisle in *Niobé* evoziert. Durch die Zusammenstellung mit dieser Kunstmetaphorik erhält die in der Schlussstrophe proklamierte Verewigungsfunktion und -fähigkeit von Kunst – „j’ai gardé la forme et l’essence

⁵⁶ Pierre Hubert Nysten, „Mort“, in: ders., *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, des sciences accessoires et de l’art vétérinaire de P.-H. Nysten*, Émile Littré/Charles Philippe Robin (Hrsg.), Paris 1865 (12. Aufl.), S. 961–962, Zitat S. 962.

⁵⁷ Menninghaus, *Ekel*, S. 210.

⁵⁸ Wird Gautiers Frauengestalt schließlich von einem Orgasmus niedergestreckt, sieht Winfried Menninghaus auch den Tierkadaver – „Tout cela descendait, montait comme une vague“ – „in orgasmischer Bewegung“ (ebd., S. 209).

⁵⁹ Vgl. zum Aspekt der Mediatisierung die prägnanten Textinterpretationen in Hartung, „Kunstaunome Ästhetik – parnassische Mediatisierung“.

divine“ – auch weniger eine barocke,⁶⁰ denn vielmehr eine parnassische Färbung. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn der Kadaver von der Sonne beschienen wird, „Comme afin de la cuire à point“. Er wird also – Baudelaire verwendet einen kulinarischen Fachausdruck – gegart. Florence Vatan hat darin eine Metapher der poetischen Kunstfertigkeit gesehen, welche ihre Materie aus dem ‚Rohzustand‘ auf eine raffiniertere, höhere Stufe überführt.⁶¹ Eine solche Feier der poetischen Kunstfertigkeit ist zeitgenössisch freilich als parnassisch markiert, paradigmatisch formuliert in Gautiers Gedicht *L'Art*, aus dem ich eingangs dieses Kapitels zitiert habe. Wenn Gautier darin ebenfalls den Ofen anwirft, ist das aber der Brennofen des Emailleurs.⁶² Indem Baudelaire mit seiner Metapher hingegen die ‚niedrige‘ Küchensphäre evoziert, erfüllt er ein parnassisches Poetologem und parodiert es zur selben Zeit.

Doch was das Gedicht auf eine dritte Weise in die Nähe parnassischer Gedichte und ihrer verewigten Frauenkörper rückt – und es umso skandalöser macht –, wird deutlich, wenn man die Sprechsituation analysiert: In dieser Hinsicht ist das Gedicht eine ausgedehnte Apostrophe (wie es auch die analysierten Gedichte auf die Venus von Milo sind). Doch wer wird angeredet? Die Geliebte natürlich, sagen uns die drei letzten Strophen, sagen uns die vielen Interpretationen und Lektüren des Gedichts, die wir kennen und gelesen haben. Doch versuchen wir uns eine unvoreingenommene, eine allererste Lektüre vorzustellen. Im ersten Vers wendet sich das lyrische Ich an seine „âme“, an seine ‚Seele‘ und ruft ihr den Kadaver in Erinnerung, den sie eines schönen Sommermorgens gesehen hat. Da das „vous“ der angeredeten Seele zunächst nicht weiter spezifiziert wird, hat man jedes Recht, das Gedicht als einen inneren Dialog des Sprechers mit seiner Seele zu interpretieren. So ließe es sich in einer langen Tradition introspektiver Lyrik verorten, die über die *vanitas vanitatum* meditiert. Diese Interpretation wird spätestens in Strophen 10 und 11 brüsk korrigiert.⁶³ Dort wendet sich das lyrische Ich erneut an jenes „vous“, und es wendet sich eindeutig an die Geliebte, an eine Frau aus Fleisch und Blut, auch wenn es sich

⁶⁰ Vgl. dazu weiter unten.

⁶¹ Vgl. Vatan, „Le vivant, l'informe et le dégoût“, § 16.

⁶² „Peintre, fuis l'aquarelle, / Et fixe la couleur / Trop frêle / Au four de l'émailleur“ (Gautier, *Émaux et Camées*, S. 149).

⁶³ Schon zuvor gibt es einen gewissen Hinweis, wenn es in Strophe 4 heißt: „Vous crûtes vous évanouir“, was sich als körperliche Ohnmacht nicht auf die Seele beziehen lässt. Karin Westerwelle, die sehr zu recht auf die doppelte Lesbarkeit hinweist, argumentiert hingegen dafür, beide Lesarten bis zum Ende des Gedichts präsent zu halten (vgl. Westerwelle, „Baudelaire und das Unsichtbare“, S. 314–315).

erneut – und gehäuft – solcher Termini bedient, die der immateriellen und geistigen Sphäre entstammen: „Étoile de mes yeux, soleil de ma nature / Vous, mon ange et ma passion“ – sie nehmen also die ganze zweite Hälfte der zehnten Strophe ein. Die gesamte Beschreibung des Kadavers dient mithin als schockierendes Vergleichsmoment mit der Geliebten: Sie zeigt die unausweichliche Zukunft dieses menschlichen Wesens. Damit schreibt sich Baudelaire zwar immer noch in eine literarische Tradition ein, diejenige nämlich des rinascimentalen und barocken *memento mori*.⁶⁴ Doch in aller Regel ist das Vergleichsmoment nicht so krass und ekelerregend. In Ronsards *Ode à sa maîtresse*, das manche Verbindungen zu Baudelaires Gedicht aufweist, wird die Geliebte etwa mit einer Blume verglichen, die welken wird, so wie die Schönheit der Geliebten flüchtig ist.⁶⁵ Und in jedem Falle rückt der Kadaver näher heran, ja, dem Sprecher geradezu auf den Leib (was dieser gleichwohl nicht als bedrohlich zu empfinden scheint, doch dazu gleich noch): War er zunächst nur Meditationsobjekt, Exemplum der Vergänglichkeit jeglichen nachparadiesischen Lebewesens, so ist er jetzt eine Figuration der Geliebten.

Indem Baudelaire den Tierkadaver als Element seines Vergleichs wählt, zieht er die zu mythologischen Figuren idealisierten Körper der Parnassiens von ihrem Marmorsockel und ruft in Erinnerung, dass auch sie dem „règne animal“ angehören; er unterstreicht ihre Hinfälligkeit. In dieses Reich fügt sich im übrigen auch der Dichter selber ein. In einer weiteren Symmetrie lässt Baudelaire ja zwei Paare in dem Gedicht auftreten: Dem toten Tier ist ein lebendiges beigegeben, die Hündin in Strophe 9, die an dem Kadaver nagt. Ihnen korrespondieren die (zukünftig) verwesende Geliebten und das Sprecher-Ich, das die Zersetzung der Geliebten sprachlich vorwegnimmt – und, indem seine Rede das Gedicht hervorbringt, an ihrer Zersetzung ebenso seinen künstlerischen Hunger stillt wie die Hündin den ihren am Fleisch des Kadavers. Nicht nur zwischen den Hunden, – in beiden Paaren herrscht eine kannibalische Beziehung.

Dies gibt einem Sprachbild einen seltsamen Beiklang, das ohnehin schon eigentümlich unpassend in Baudelaires Gedicht wirkt. Ich meine den Vergleich der Geräusche, die der gärende Kadaver bei seiner Zersetzung macht, mit dem Klang des herumfliegenden Korns in der Worfel („van“), mit der der Kornschwinger („vannneur“) die Spreu vom Weizen trennt. Warum wirkt das Bild unpassend? In seiner Konkretheit steht es in eklatantem Widerspruch zu seinem Kontext, der ganz auf Auflösung und Vagheit gestimmt ist. Die beiden Verse über das Korn in der Kornschwinde stehen vor dem Vers „Les formes s’effaçaient et

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 316–317, Virginia Krause/Christian Martin, „‘Une charogne’ or *Les Amours Decomposed*: Corpse, *Corpora* and *Corpus*“, in: *Romanic Review*, 89/1998, 3, S. 320–331 sowie zusammenfassend Vatan, „Le vivant, l’informe et le dégoût“, § 15.

⁶⁵ Vgl. dazu Krause/Martin, „‘Une charogne’ or *Les Amours Decomposed*“, v. a. S. 324–326.

n'étaient plus qu'un rêve“. Und sie bilden den zweiten Teil einer Strophe, die in ihrem ersten den Tierkadaver in einer ätherischen Sphärenmusik hatte aufgehen lassen: Der eben noch vor Insekten wimmelnde Körper wird nun abstrahierend als „ce monde“ bezeichnet, und seine „étrange musique“ ist die von Wind und Wasser – formlosen, ungreifbaren Naturphänomenen. So ist es ein starker Kontrast, wenn gleich darauf die menschliche, spezifisch bäuerliche Welt des Kornschwingers in einer Lexik von quasi-ethnologischer Präzision evoziert wird, eine Welt, die in einer sehr konkreten Nutzbeziehung zur Natur steht, ganz anders, als dies mit dem ‚frei‘ fließenden Wasser und dem nicht zu lenkenden Wind möglich wäre. Mehrere Interpretinnen und Interpreten haben darin ein poetologisches Bild gesehen, das die Macht der Dichtung zur Neuschöpfung symbolisiere, unter anderem weil der Kornschwinger sein Korn *aussäe*.⁶⁶ Doch hieße das, über den Gedichttext gleich mehrere Schritte hinauszugehen. Aufgabe und Tätigkeit des Kornschwingers ist – nicht nur bei Baudelaire –, die Spreu vom Weizen zu trennen. Es ist ein Arbeitsschritt der Ernte. Und die Ernte dient erst einmal dazu, den Bauern zu ernähren, bevor eine erneute Aussaat in den Blick rückt.

Dieses Bild, die Ernte zu säubern und zu sichern, wirkt seltsam erbaulich in Baudelaires Gedicht, das eine chaotische Zersetzung inszeniert und lustvoll das Vermodern der Geliebten imaginiert. Es wirkt in diesem desorientierenden Kontext so beruhigend wie die medizinischen Definitionen, die Tod und Verwesung, wie gesehen, zu den notwendigen Begleiterscheinungen und Bedingungen des Lebens selbst erklären. Es wirkt so beruhigend, dass es geradezu von Jean-François Millet stammen könnte, und tatsächlich hat Millet einen Kornschwinger gemalt und ihn im Salon von 1848 ausgestellt – das Gemälde eröffnet die Reihe seiner berühmten Bilder des bäuerlichen Lebens; Millet verdankt ihm seinen

66 Vgl. Vatan, „Le vivant, l'informe et le dégoût“, § 16: „la comparaison avec le vanneur semant son grain dans un ‚mouvement rythmique‘ s'affirme comme symbole de renaissance et de nouvelle genèse“. Vgl. auch Westerwelle, „Baudelaire und das Unsichtbare“, S. 325 sowie Olivier Pot, „Une charogne‘ de Baudelaire: Autopsies d'une rencontre“, in: Patrick Labarthe/Dagmar Wieser (Hrsg.), *Mémoire et oubli dans le lyrisme européen. Hommage à John E. Jackson*, Paris 2008, S. 113–148, hier S. 124. Pot sieht die „pouvoirs orphiques de la poésie liée au cycle de mort et de résurrection de la nature“ am Werk; er leitet diese These über zwei Stufen her: Die Dichter der Pléiade, Ronsard und Du Bellay, charakterisieren die Tätigkeit des Dichters als ein kritisches ‚Durchsieben‘, ähnlich wie es der Kornschwinger unternehme; als ‚ländliche‘ Tätigkeit verweise das Kornschwingen auf die *Georgica* Vergils, und dort entstehen die metapoetisch aufgeladenen Bienen spontan aus einem verwesenden Tierkadaver, nachdem sie zur Vergeltung für den Tod von Orpheus und Eurydike vertilgt worden waren. Wie Pot nachweist, gibt es in der Tat bedeutsame Übereinstimmungen und Parallelen zwischen Vergils und Baudelaires Beschreibungen (vgl. ebd., S. 125–126). Der Nachweis seiner These gelingt ihm meines Erachtens jedoch auch ohne den Bezug auf den Kornschwinger.

künstlerischen Durchbruch.⁶⁷ Baudelaire mochte die Bilder Millets nicht: „Ses paysans sont des pédants qui ont d’eux-mêmes une trop haute opinion. [...] Dans leur monotone laideur, tous ces petits parias ont une prétention philosophique, mélancolique et raphaëlesque“.⁶⁸ Zu gewollt einfach, zu stilisiert, auch zu monumental wirken sie ihm.

Baudelaire scheint seinen Vergleich mit dem Kornschwinger in das Gedicht eingefügt zu haben, um eine Dissonanz zu schaffen.⁶⁹ In der Tat geht der Vergleich vorderhand nicht auf, sondern bleibt paradox: Was in der Worfel verfliegt, ist die wertlose Spreu; zurück bleibt das wertvolle Korn. Doch das, was vom Kadaver übrig bleibt, wenn die organische Materie in den Kreislauf des Lebens aufgelöst und rückgeführt ist, – das ist das ‚wertlose‘ Gerippe, wie in Strophe 9 angedeutet wird, das diesem Kreislauf viel schwieriger einzuspeisen ist. Das Bild deutet mithin wohl eher auf den Schluss des Gedichts: Wessen Immortalisierung wird angekündigt? Was wird dort eigentlich bewahrt? Es ist „la forme et l’essence divine“ – nicht der Geliebten oder ihrer Schönheit, sondern der „amours décomposés“, der ihrerseits bereits zersetzten Liebesgefühle. Wenn also nicht einmal die Gefühle in der Erinnerung den materiellen Körper der Geliebten überdauern, sondern nur die Abstraktion ihrer Zerfallsprodukte, dann lässt sich sagen, dass Dichtung hier paradox nur den Zerfall immortalisiert.⁷⁰

Dichtung ist nur als Dichtung ewig. Diese scheinbare Tautologie richtet sich gegen die Parnassiens, deren Verse *aere perennius* immer auch ihre Gegenstände – Körper, Mythen, Kunstwerke – bewahren. Die Ewigkeit Baudelaires hingegen

67 Vgl. „Jean-François Millet, *Un vanneur*“, URL: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/un-vanneur-8834.html?no_cache=1&cHash=aa9cd7761a (Stand: 16.06.2017).

68 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Bd. 2, Claude Pichois (Hrsg.), Paris 1976, S. 661 (*Salon de 1859*, VII *Le Paysage*).

69 Von den mir bekannten Interpretationen weist einzig diejenige Karin Westerwelles ebenfalls auf diese Dissonanz hin. Ähnliche Bilder aus dem Landleben finden sich ihr zufolge nur in „deutlich ironischer Kontrafaktur“ (so im Gedicht *Paysage*). Westerwelle sieht seine Funktion hier in der „Herstellung eines Kontrastes zwischen naturhafter und artistischer *creatio*“ (Westerwelle, „Baudelaire und das Unsichtbare“, S. 325, S. 326).

70 Patrick Labarthe spricht denn auch von einer „dérision parodique de la promesse d’immortalité“ (Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l’allégorie*, Genf 1999, S. 160). Winfried Menninghaus hebt hervor, dass anders als in barocken *memento mori* Baudelaire auch die Liebesgefühle dem Zerfall aussetzt: dass „die constantia des früheren Geliebten seine ‚amours‘ selbst mit auf die Bahnen der Verwesung schickt“ (Menninghaus, *Ekel*, S. 214). Jean-Claude Mathieu sieht den Schluss zumindest ambivalent: „rien n’empêche de lire que [le poète] a préservé l’essence même de la décomposition, qui est l’idée du cadavre“ (Jean-Claude Mathieu, „Une charogne“, in: André Guyaux/ Bertrand Marchal [Hrsg.], *Les Fleurs du mal. Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, Paris, 2003, S. 161–180, hier S. 171).

ist leer.⁷¹ *Une charogne* unterstreicht insbesondere, dass es für das Körperliche einzig die Unvergänglichkeit der Zersetzung gibt; die Marmorstatue aber verdeckt diese biologische Tatsache. Die „ununterbrochene Hautlinie [ist] das Gesetz des schönen Körpers“,⁷² hat Winfried Menninghaus in seiner Interpretation der *Charogne* geschrieben. Das „Ideal einer glatten, sanft gespannten Körperoberfläche, die keinerlei Fraktur aufweisen darf“, die solcherart „schöne Haut“, präzisieren Claudia Blümle und Armin Schäfer, „findet ihre gültige Repräsentation im Kontur der Zeichnung (und der glatten Oberfläche griechischer Statuen)“.⁷³ Die Parnassiens machen diese Parenthese zum Piedestal und zeichnen jene ununterbrochene Linie: In Gautiers Gedicht *L'Art* sind der Carrara- und der Parosmarmor die „Gardiens du contour pur“.⁷⁴ Der Marmor ist der Hüter und Garant der schönen Konturlinie, der Garant und Bewahrer der körperlichen Schönheit. Baudelaire öffnet die Haut und löst den Kontur auf, mit allen ekelhaften Begleiterscheinungen der Vergänglichkeit:⁷⁵ Die „charogne infâme [...] / Ouvrait [...] / Son ventre plein d'exhalaisons“. Wir haben gesehen, dass Baudelaire die parnassischen Verfahren der Mediatisierung des Gegenstands in ein Kunstwerk und der metapoetischen Feier der Kunstfertigkeit aufnimmt. Er bedient sich derselben Verfahren jedoch, um die parnassische Poetik umzukehren.

8.2.3 Das Kunstwerk als sterblicher Organismus

Indem Baudelaire in *Une charogne* einen Gegenstand wählt, der den von den Parnassiens hochgehaltenen Gesetzen des *aptum* vollkommen widerspricht,⁷⁶ unterstreicht er vielleicht auch, dass die Kunst selbst einen veränderlichen und ephemeren Zug hat. In *Le peintre de la vie moderne* entwickelt Baudelaire bekanntlich den Gedanken eines zweifältigen Charakters der Kunst, die eine über-

71 Von hier aus ließe sich durchaus ein Bogen schlagen zu der von Hugo Friedrich konstatierten ‚leeren Idealität‘ bei Baudelaire (vgl. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, S. 47–49).

72 Menninghaus, *Ekel*, S. 215.

73 Claudia Blümle/Armin Schäfer, „Organismus und Kunstwerk. Zur Einführung“, in: dies., *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zürich 2007, S. 9–25, Zitat S. 16.

74 Gautier, *Émaux et Camées*, S. 148.

75 Blümle und Schäfer fassen ihre Diskussion von Kants Konzept des ‚Affekts Ekel‘ denn auch so zusammen: „Die Auflösung des Konturs bzw. das Formlose bringen den Effekt des Ekels hervor“ (Blümle/Schäfer, „Organismus und Kunstwerk“, S. 16).

76 Hempfer gelten die Parnassiens als „sozusagen die letzten Vertreter des *aptum*-Prinzips“ (Hempfer, „Konstituenten parnassischer Lyrik“, S. 88).

zeitliche und eine zeitgebundene Komponente hat.⁷⁷ Folglich hat ein Kunstwerk ebenfalls eine vergängliche, ‚sterbliche‘ Seite. In einem Ausblick möchte ich diesen Gedanken mit der parnassischen Konzeption des Kunstwerks in Beziehung setzen und so eine neue Perspektive auf die Gattungsentwicklung akzentuieren, auch wenn ich sie und ihre Implikationen hier nur skizzieren kann.

Wenn sich die Statuenkörper der Parnassiens ihrer biologischen Auflösung entgegenstemmen, so denken die Parnassiens die poetischen Formen und Gattungen auf eine ‚organische‘ Weise, als Organismus nach dem biologischen Modell, d. h. als ein organisiertes Ganzes, das mehr als die Summe seiner Teile ist und in dessen Teilen dieses Ganze jeweils repräsentiert ist, wodurch eine harmonische Gesamtheit entsteht.⁷⁸ Dieser Organismus ist ein in sich abgeschlossenes, autonomes und selbstreflexives System, das seinen Zweck in sich selbst hat. Dieses Konzept lässt sich auf Immanuel Kant zurückführen, in dessen *Kritik der Urteilskraft* Kunstwerk und Organismus eine gleichermaßen zentrale Rolle einnehmen. Es wird in der Philosophie des deutschen Idealismus breit rezipiert und ausformuliert, insbesondere etwa bei Herder und Schelling, so dass man um 1800 von einem veritablen „Paradigma des Organizismus“ sprechen kann: Nicht nur das Kunstwerk, sondern auch das Universum, der Staat, die Geschichte und das philosophische System werden als Organismus begriffen. Insgesamt lässt sich sagen, dass dieses Konzept eine defensive Stoßrichtung hat: „Das Organische verheißt Ordnung im Chaos, Homogenität statt maßloser Pluralität“.⁷⁹

Die Parnassiens könnten das Konzept durch die Vermittlung der Kant-Vorlesungen Victor Cousins aufgenommen und adaptiert haben.⁸⁰ Die Gemeinsamkeiten liegen auf der Hand: Die harmonische Form der parnassischen Gedichte

77 Vgl. Baudelaire, „Le Peintre de la vie moderne“ [1863/68], in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, S. 683–724, zu diesem zweifältigen Konzept v. a. S. 683–684. Vgl. zu den zeitlichen Ordnungen des Schönen in Theorie und poetischer Praxis bei Baudelaire Thomas Klinkert, „L’esthétique et le vivant. Temps historique, temps culturel et temps biologique chez Baudelaire“, in: *Arts et Savoirs*, 7/2016, URL: <http://aes.revues.org/961> (Stand: 16.06.2017).

78 Vgl. dazu und zum Folgenden Lars-Thade Ulrichs, „Das ewig sich selbst bildende Kunstwerk. Organismustheorien in Metaphysik und Kunstphilosophie um 1800“, in: Jürgen Stolzenberg/Karl Ameriks (Hrsg.), *Ästhetik und Philosophie der Kunst, Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus*, 4/2006, S. 256–290, Zitat S. 259. Vgl. auch bereits Judith E. Schlanger, *Les métaphores de l’organisme*, Paris 1971, v. a. S. 123–124.

79 Klaus R. Scherpe, „Zur Faszination des Organischen. Eine Vorbemerkung“, in: Hartmut Eggert (Hrsg.), *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*, München 1995, S. 7–11, hier S. 10–11.

80 Die genaue Filiation wäre freilich noch genauer zu untersuchen. Zu Cousins Vorlesungen vgl. Stefan Hartung, „Victor Cousins ästhetische Theorie. Eine nur relative Autonomie des Schönen und ihre Rezeption durch Baudelaire“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 107/1997, S. 173–195.

muss man nicht erst langwierig herleiten. Die Autonomie der Kunst ist ein *cri de guerre* der Parnassiens,⁸¹ und der Charakter eines in sich abgeschlossenen und auf sich selbst zentrierten Systems mag sich in der Besonderheit parnassischer Gedichte ausdrücken, dass sie Gegenstände zwar beschreiben, aber in der Regel nicht erklären, im Gegensatz zu romantischen Gedichten, die im Vergleich weit-schweifig sind in ihren Kommentaren, bis sie didaktische Züge annehmen.⁸² Man denke etwa an die Tiergedichte Leconte de Lisles, die vage allegorisch erscheinen, ohne dass diese Allegorese jemals explizit oder eindeutig würde. Im Sinne eines abgeschlossenen Systems ist auch die Struktur von Leconte de Lisles Gedichten zu deuten, in denen die thematischen Gegenstände häufig erst langsam auftauchen, um am Ende des Gedichts wieder zu verschwinden. Paradigmatisch wäre *Les éléphants* zu nennen, ein Text, in dem die titelgebenden Tiere erst mit Strophe 5 erscheinen: „D'un point de l'horizon, comme des masses brunes / Ils viennent“. Am Ende der letzten Strophe verschwinden sie dann wieder am Horizont: „Et le désert reprend son immobilité / Quand les lourds voyageurs à l'horizon s'effacent“.⁸³ Dass die Gedichtbände Leconte de Lisles mit Texten enden, die den Untergang der Welt imaginieren – *Solvat seclum* in den *Poèmes barbares*, *Dies irae* in den *Poèmes antiques* – deutet in dieselbe Richtung.

Die organische Konzeption von Dichtung lässt sich auch an Banvilles *Petit traité de poésie française* ablesen, wenn Banville dort den Vers durch den Rhythmus bestimmt – als idealisch-sangbar rhythmisierte Sprache –⁸⁴ und den sprachlichen Rhythmus in Homologie zu den kosmischen Bewegungen der Sterne, vor allem aber zu den Proportionen der Körpers definiert. Dabei ist es eine Bemerkung wert, dass Banville in einem Atemzug von den Himmelskörpern und den irdischen Körpern aus Fleisch und Blut spricht, so dass erstere organizistisch eingefärbt werden.

Tout ce dont nous avons la perception obéit à une même loi d'ordre et de mesure, car, ainsi que les corps célestes se meuvent suivant une règle immuable qui proportionne leurs mouvements entre eux, de même les parties dont un corps est composé sont toujours, dans un corps de la même espèce, disposées dans le même ordre et la même façon. Le Rhythme

⁸¹ Vgl. z. B. Michael Einfalt, *Zur Autonomie der Poesie. Literarische Debatten und Dichterstrategien in der ersten Hälfte des Second Empire*, Tübingen 1992.

⁸² Vgl. dazu z. B. die sprechende Kontrastierung zwischen Alfred de Vignys Gedicht *La Mort du loup* und Leconte de Lisles *L'incantation du loup*, die Hermann Lindner vornimmt (vgl. Hermann Lindner, „Intellektualität und Pathos. Zur Rezeptionslenkung bei Leconte de Lisle“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 110/2000, S. 136–159, v. a. S. 141–146.

⁸³ Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, Claudine Gothot-Mersch (Hrsg.), Paris 1985, S. 164–165.

⁸⁴ „Le Vers est la parole humaine rythmée [sic] de façon à pouvoir être chantée“ (Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris 1883, S. 3). Vgl. dazu Kapitel 4.1.

[sic] est la proportion que les parties d'un temps, d'un mouvement, ou même d'un tout, ont les unes avec les autres.⁸⁵

Rhythmus ist also Proportion, und die Gesetze der Proportion sind naturgegeben. Sie finden sich in allen Hervorbringungen der Natur – und, sofern sie nicht misslungen sind, auch in den Kunstwerken. Natürliche Körper und Verse sind einander homolog: Der Vers ist ein ‚Sprachkörper‘.

Ab Baudelaire attackieren die Dichter dieses organisistische Konzept auf vielen Ebenen: indem sie der ‚hohen‘ Dichtungssprache Ausdrücke aus der Umgangssprache oder aus Sphären einverleiben, die als ‚niedrig‘ angesehen werden – die analysierten Gedichte Rimbauds und selbst Baudelairens liefern durchaus Anschauungsmaterial –; indem sie hybride Genera praktizieren – das Prosagedicht erlebt bekanntlich im späten 19. Jahrhundert eine ungeahnte Blüte – oder indem sie unregelmäßige, alle Regeln missachtende „vers libres“ schreiben. Sein organisistisches Kunstverständnis verratend, verteidigt Sully Prudhomme die traditionelle Metrik, indem er sich auf angeblich physiologische Gesetze der Sprache stützt.⁸⁶ Die modernen Dichter beginnen, den Reim zu verabschieden – den Banville zum Dreh- und Angelpunkt der Dichtung gemacht hatte. Und sie verschmähen seinen langen Katalog fester Formen, die er in seinem *Petit traité de poésie française* entfaltet,⁸⁷ ja, sie geben den Vers ganz auf, wie Baudelaire im *Spleen de Paris* oder Rimbaud in den *Illuminations*.

Ab Baudelaire scheinen die Dichter das metaphorische Konzept vom Kunstwerk als Organismus wörtlich zu nehmen: sie zielen auf seinen Tod. So erscheint der Vers Verlaines aus seinem *Art poétique*, in dem er auch den Reim als „bijou d'un sou“ problematisiert, in neuem, in konkretem Licht: „Prends l'éloquence et tords-lui son cou!“⁸⁸ Wenn die Avantgarden das System der literarischen Gattungen schließlich vollständig aufzulösen scheinen, so ist schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts klar: Auch die poetischen Formen sind sterblich.

⁸⁵ Ebd., S. 2–3.

⁸⁶ Vgl. Sully Prudhomme, *Testament poétique*, Paris 1901, S. 15–16 sowie 111. So heißt es dort: „les règles essentielles de la versification sont des lois toutes physiologiques, des lois de la nature“ (ebd., S. 15).

⁸⁷ Gleich zwei der elf Kapitel des *Traité* sind dem Reim gewidmet; Banville formuliert explizit: „la RIME est l'unique harmonie des vers et elle est tout le vers“ (Banville, *Petit traité de poésie française*, S. 47) – Leconte de Lisle sekundiert ihm, indem er in Jules Hurets *Enquête sur l'évolution littéraire* zu Protokoll gibt: „la rime est la raison d'être du vers français“ (Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Daniel Grojnowski [Hrsg.], Paris 1999, S. 282); ebenfalls zwei Kapitel von Banvilles Traktat gelten den traditionellen festen Formen wie dem Rondel, der Ballade oder dem Sonett.

⁸⁸ Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, S. 327.

9 Schluss – Zusammenfassung

Die vorliegende Studie hat gezeigt, welchen Stellenwert ‚Wissenschaft‘ – das heißt der Bezug auf wissenschaftliches Wissen, auf Verfahren und Methoden der Wissenschaft – in der Lyrik des Parnasse einnimmt; welche vielfältigen Funktionen diesem Bezug in einzelnen Texten – sowohl poetischen wie poetologischen (wie auf einer anderen Ebene auch literaturkritischen) – zuwachsen und welche unterschiedlichen Formen und Vertextungsmodi die parnassischen Texte im Kontakt mit Wissenschaft ausbilden. Damit ist deutlich geworden, dass die Forschung einerseits ihre Untersuchungen zu den Beziehungen zwischen Literatur und Wissenschaft im 19. Jahrhundert bislang zu einseitig auf den Roman konzentriert und andererseits die Entwicklungen in der Lyrik und in der Narrativik im Gefolge der Romantik in der Regel zu stark voneinander getrennt betrachtet hat.

Wissenschaft hat sich als Poetologem erwiesen, das die vielfach beschworene Anti- und Postromantik des Parnasse auf eine neue argumentative Grundlage stellt. Wissenschaft ist also nicht nur historische Begleiterscheinung und „influence conjoncturelle“ (Mortelette) der Parnasse-Dichtung, wie verschiedentlich gesagt worden ist, sondern führt auf das poetologische Zentrum dieses lyrischen Paradigmas hin. Unter anderem an theoretischen Texten Leconte de Lisle habe ich aufgewiesen, wie in der parnassischen Lyrik ‚Wissenschaft‘ in die poetologische Systemstelle eintritt, die in der Lyrik der Romantik der Subjektivität zukam: Anstelle der emotionalen Authentizität des Subjekts wird nun die veräußerlichte Wahrheit der Wissenschaft als die Instanz inszeniert, die ein Gedicht fundieren soll – sie bildet das Substrat, über dem die Parnassiers ihre ästhetischen Konstruktionen errichten. Dies geht mit einer Tilgung der mit dem Subjekt- und Geniebegriff verkoppelten christlichen Metaphysik einher – während gleichzeitig zu beobachten ist, sei hier nur angemerkt, dass das ‚materielle‘ Kunstwerk einen quasi-metaphysischen Status erhält.

Insofern die innerweltliche Instanz der Wissenschaft sich geradezu verdinglicht im Dokument, im Archiv, im Museum, lassen sich über eine so verstandene ‚Wissenschaft‘ zahlreiche Parnasse-typische, aber unterschiedliche und heterogene Gegenstände der Gedichte erfassen: von antiken Mythen über exotische Tiere bis hin zu Kunstwerken. Damit kommt dem Wissenschaftsbezug auf eine zweite Weise eine zentrale Rolle bei meiner Neubestimmung des lyrischen Paradigmas ‚Parnasse‘ zu. Mein Modell eines Gefüges von spezifischen Spannungsverhältnissen, welches die Einzeltexte im Sinne von Familienähnlichkeiten miteinander relationiert, ist indessen offen genug, um die Heterogenität der Parnasse-Dichtung zu erfassen, die in der Forschung geradezu topisch als sich begrifflich der Einordnung entziehend beschrieben wird. Die Spannungsverhält-

nisse von Gruppenbewusstsein vs. Heterogenität, Objekthaftigkeit bzw. Suggestion von Referentialität vs. Problematisierung von Mimesis, poetologischem Bezug auf Kunsthandwerk vs. Rhetorik der Zweckfreiheit sowie schließlich Inszenierung von Wissenschaftlichkeit und Dokumentarismus vs. *l'art pour l'art* und individueller Virtuosität sind indes geeignet, insbesondere die ansonsten als problematische ‚Unterdiskurse‘ bezeichnete ‚fantasistische‘ und ‚impassible‘ Linie gleichermaßen abzubilden.

Wenn ich in meinem ersten Analysekapitel die poetologische Funktion des Wissenschaftsbezugs, wie angedeutet, in theoretischen Texten Leconte de Lisle aufgewiesen und für die Definition des Parnasse in Stellung gebracht habe, so habe ich das zum einen mit der Rechtfertigung getan, dass Leconte de Lisle zeitgenössisch (und nicht nur zeitgenössisch) mit großer Regelmäßigkeit als die zentrale Figur des Parnasse beschrieben wird. Zum anderen konnte ich die Bedeutung des Wissenschaftsbezugs anhand anderer poetologischer Texte erhärten, denen eine besondere Bedeutung zukommt: zum einen Théodore de Banvilles *Petit traité de poésie française*, zum anderen aber vor allem Théophile Gautiers *Rapport sur les progrès de la poésie*. In diesem Text zieht Gautier Bilanz der zeitgenössischen Dichtung und setzt – wenn auch, wie ich herausgearbeitet habe, auf eine höchst raffinierte Weise literaturpolitisch verklausuliert – den Parnasse als Lyrik der Zukunft ein. In einer Coda zu diesem der expliziten Poetologie des Parnasse gewidmeten Kapitel habe ich gezeigt, wie Catulle Mendès der literaturwissenschaftlichen Vernachlässigung des Parnasse als eigenständigen Lyrikparadigmas selbst vorarbeitet. Er sieht von der Höhe seiner Hugo-Bewunderung herab den Parnasse als zeitweisen ‚Abfall‘ vom Weg der Romantik: Wenn er den Parnasse als Fortsetzung der Romantik interpretiert, marginalisiert er, als Parnassien, selbst den Parnasse.

Hatte ich bislang betrachtet, inwiefern die Lyriker Bezüge auf die Wissenschaften reflektieren und in Anspruch nehmen, habe ich im Folgenden untersucht, was die Erzähler zu diesen Ansprüchen zu sagen haben. Dazu habe ich den Begriff der Polemik fruchtbar gemacht, denn diese Debatte folgt den Maximen eines Kampfes – eines Kampfes um die Diskurshoheit der Literatur, der vielfach über die Legitimität des Bezugs auf Wissenschaft geführt wird. Bei diesem Kampf werden sozusagen keine Gefangenen gemacht: Letztlich zielen die analysierten Prosaautoren – die sogenannten ‚Realisten‘ um Edmond Duranty sowie insbesondere Émile Zola – auf einen Ausschluss der Lyrik aus den Gattungen zeitgemäßer Literatur. Zola wird demgegenüber den Roman als paradigmatisch moderne Gattung inthronisieren.

Ich habe nachgezeichnet, wie sich die Debatte zunächst an den unparnassischen Gedichten Maxime Du Camps und sogar mehr noch am Vorwort zu seinem Band *Les Chants modernes* entzündet. Darin schreibt Du Camp gerade der Lyrik

besondere Qualitäten im Bezug auf Wissenschaft, nicht zuletzt Qualitäten der Wissenschaftspopularisierung zu. Doch bald werden die Parnassiens in diese Debatte involviert, insofern die ‚Realisten‘ um Duranty Versrede als solcher jeden adäquaten, das heißt undeformierten Bezug auf Wirklichkeit und damit zugleich auch den Bezug auf Wissenschaft absprechen. Die Lyrik der Parnassiens wird explizit zur Zielscheibe Émile Zolas. Zola hat sich in zahlreichen seiner literaturkritischen Texte mit ihrer Lyrik auseinandergesetzt. Ich habe gezeigt, wie er darin den naturalistischen Roman aus dem Negativbild der Lyrik Kontur gewinnen lässt. Er attackiert die Lyrik als solche und die Lyrik der Parnassiens im besonderen: Zum einen legt er Lyrik auf die romantische Poetik des Gefühlsausdrucks fest. Diese Poetik sei jedoch angesichts des Aufschwungs der Wissenschaften überholt. Als Gattung ist Lyrik damit der großen Entwicklungstendenz des 19. Jahrhunderts konstitutiv verschlossen – und deshalb zu verabschieden. Zum anderen stellt Zola fest, dass die Lyrik der Parnassiens keinen Gefühlsausdruck liefert, also seinem Konzept nach eine misslungene Lyrik ist. Sie verfehlt den Gefühlsausdruck Zola zufolge vor allem, indem sie sich zeitlich und räumlich fernen Themen widmet. Lyrik kann, so schließt Zola, epistemologisch nicht modern sein – Gefühl und Wissenschaft sind unvereinbar, da verschiedene Stufen menschlicher Erkenntnisweisen –, und parnassische Lyrik ist darüber hinaus auch thematisch nicht modern. Lyrik im allgemeinen ist also passé, und, um eine Vokabel der Futuristen zu gebrauchen, die hervorragend auf Zolas Charakteristik der Parnasse-Dichtung passt, Lyrik im parnassisch besonderen ist ‚passatistisch‘.

In direktem Kontrast zu diesem Vorwurf des ‚Passatismus‘ habe ich im darauffolgenden Kapitel herausgestellt, wie zeitgenössische Literaturkritiker und Literaturhistoriker der parnassischen Lyrik ab etwa 1880, also zur Hochzeit des naturalistischen Romans, Modernität bescheinigen – und dies gerade aufgrund eines Bezugs auf Wissenschaft, den diese Autoren der parnassischen Lyrik zuschreiben. Es handelt sich dabei um so einflussreiche Figuren wie Paul Bourget und Ferdinand Brunetière sowie um den jungen Maurice Barrès: Alle drei haben einen je anderen Blickwinkel und Begriff von Wissenschaft, doch stimmen sie darin auffällig überein, die Parnassiens als repräsentative Moderne zu klassifizieren. Man hat den Eindruck, dass dies auch in dem literaturpolitischen Bemühen geschieht, ein Gegengewicht zum Naturalismus Zolas zu konstruieren. Ich habe überdies skizziert, wie diese zeitgenössische Zuschreibung bis in die ersten Dekaden des letzten Jahrhunderts in der französischen Literaturgeschichtsschreibung und -wissenschaft wirksam war.

Nachdem ich solcherart aus mehreren verschiedenen Perspektiven die mannigfaltige Präsenz und Bedeutsamkeit des Wissenschaftsbezugs in parnassischer Poetologie und in der Rezeption des Parnasse aufgezeigt habe, habe ich mich

den poetischen Texten selbst zugewandt. In einer weit gespannten Reihe von Gedichtanalysen sowohl kanonischer wie unbekannter wie auch aus dem Kanon wieder ausgeschiedener Texte – dabei ist etwa an die Gedichte des ersten Nobelpreisträgers für Literatur, Sully Prudhomme, zu denken – habe ich die Vielfältigkeit und Verschiedenartigkeit des Zugriffs auf Wissenschaft und Wissenschaftlichkeit sowohl in den Vertextungsweisen wie in den Funktionen in parnassischen Gedichten herausgearbeitet; daran wurde in gewissem Grade auch die Heterogenität dieser Lyrik deutlich. Deutlich wurde auch, dass sich parnassische Texte flexibel auf ganz unterschiedliche Disziplinen beziehen, von der Archäologie, der Geschichtswissenschaft und den Philologien über die Physik und Astronomie bis hin zur Biologie, selbst auf die Technik – sie gehen also weit über jene humanwissenschaftlichen Disziplinen hinaus, auf die Leconte de Lisle in seinem Vorwort zu den *Poèmes antiques* programmatisch angespielt hatte. Der parnassische Wissenschaftsbezug besteht also weniger im Bezug auf bestimmte disziplinäre Wissens Elemente, die ein Modell für die Texte lieferten (wie für den realistischen und naturalistischen Roman die medizinische Fallgeschichte oder das Degenerationstheorem), sondern in der inszenierten Fundierung dieser Texte in einer bestimmten Art von Wissen – nämlich wissenschaftlich gerechtfertigtem.

In einem ersten Schritt habe ich als eine Kontrastfolie etabliert, wie romantische Gedichte mit Wissenschaft umgehen. Dabei hat sich an Texten von Victor Hugo und Alfred de Vigny gezeigt, dass Wissenschaft in diesen Gedichten positiv konnotiert thematisiert wird, insofern sie sich als Tätigkeit eines Genies fassen lässt. Ja, mehr noch: Wissenschaft ist, wenn sie vom inspirierten Genie betrieben wird, Dichtung. Wissenschaft wird so als Teilbereich in Dichtung integriert und in ihr aufgehoben.

Charles Coran parodiert hingegen romantische Topoi, Motive und Poetologeme in seinem Gedicht *A propos de la planète Leverrier*, indem er in diesem scheinbaren Liebesgedicht das authentische Gefühl gerade durch den Bezug auf eine zeitgenössisch aktuelle astronomische Debatte – die Entdeckung und Benennung des Planeten Neptun – ersetzt: So tritt an Stelle der romantischen Liebe parnassische Galanterie.

In drei Gedichten von José-Maria de Heredia habe ich analysiert, wie dieser Autor insbesondere Analogiebildungen zur Wissenschaft auf der Ebene der Verfahren vornimmt, um methodische Ideale und analytische Strukturen zu übertragen. Auch die Spannung oder, wie meines Erachtens bei Heredia, das Ineinandergreifen von Wissenschaftsbezug und literarisch autonomer Artistik ist in der Interpretation dieser Texte deutlich geworden.

Anschließend habe ich eines dieser Gedichte Heredias, *Le Récif de Corail*, im Kontrast zu einem Buch Ernst Haeckels über arabische Korallen betrachtet. Wie ich aufzeigen konnte, weisen beide Texte frappierend detaillierte Ähnlichkeiten

und Übereinstimmungen auf, so dass Heredia Haeckels Buch geradezu als Quelle gedient haben könnte. Zunächst habe ich dazu die Figur Haeckels eingeordnet: Haeckel ist ein Paradebeispiel für einen Denker am Ende des 19. Jahrhunderts, der zeitgenössisch in verschiedenen diskursiven Universen überaus wirksam geworden ist, ja, der sich selbst an der Schnittstelle von Naturwissenschaft und Kunst situiert, und auch wenn seine Positionen durchaus umstritten waren, war er doch als Wissenschaftler prominent institutionalisiert. Ich habe die zentrale argumentative Bedeutung der visuellen Ästhetik für Haeckels Evolutionstheorie herausgestellt und deren Adaption auf die Literatur betrachtet, wie sie Wilhelm Bölsche in seinem Essay-Manifest *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* entwickelt. Dieser Entwurf ist im vorliegenden Zusammenhang insbesondere interessant, weil er ein Gegenmodell auf gleich mehreren Ebenen zu Zolas Programm einer Verbindung von Literatur und Wissenschaft darstellt. Unter anderem schränkt Bölsche es nicht auf den Roman ein. Gleichwohl zeigt sich, dass dieses Modell Heredias Zugriff auf die Wissenschaften nicht erfassen kann: So wie Heredia durch seine Inszenierung eines ‚Kamerablicks‘ auf ein ‚Aquarium‘ modernere Verfahren assoziiert als Haeckel, der seinem Buch ein eingestanden subjektiv arrangiertes Aquarell einer Korallenbank beigibt, bringt Heredia auch, im Gegensatz zu Bölsches Modell, das verarbeitete Wissen um seinen didaktischen Vektor wie um seinen Charakter als Orientierungswissen, indem er jede Auslegung oder gar Allegorik des Dargestellten verweigert.

An Gedichten Sully Prudhommes konnte ich deutlich machen, dass die Aufnahme antiker Elemente keineswegs mit einer Klage über die ‚Entzauberung der Welt‘ zu verrechnen ist. Ebenso wenig stimmen die Parnassiens unisono in den Chor der Fortschrittsskeptiker ein. Bei Sully Prudhomme sind die Bezugnahmen auf Wissenschaft und Technik häufig Gegenstand von Enkomiaстик – sie dienen einem Lob des menschlichen Entdeckergeists, der als ein übergreifendes anthropologisches Phänomen präsentiert wird, wie die kontinuiertsstiftende poetische Diktion unterstreicht, die durch Sully Prudhommes kontinuierlichen Rekurs auf die antike Mythologie formatiert ist. Eine thematische Moderne kann mit traditioneller Bildlichkeit so – nahezu bis zu ihrer Aufhebung – ornamental ‚verblendet‘ oder soweit abstrahierend ausgedünnt sein, dass ihre symbolische Überformung die technische Motivik ganz in den Hintergrund rückt. Wie der Mythologie als Bildspender eine zentrale Rolle bei der Integration neuer, potentiell disruptiver wissenschaftlicher Erkenntnisse in bestehende Sinnsysteme zukommt, habe ich abschließend an meiner Interpretation des Gedichts *La Vénus de Milo* einsichtig gemacht. In diesem Gedicht, das seinen Gegenstand, die griechische Statue der antiken Liebesgöttin, mit zahlreichen anderen parnassischen Gedichten teilt, amalgamiert Sully Prudhomme gleich vier Elemente im Zeichen parnassischer Kunstreflexion miteinander: heidnischen Mythos, christliche Er-

zählung, griechische Plastik und zeitgenössische Evolutionsbiologie. Damit erreicht er eine Kontinuitätsstiftung, die eine Sinnstiftung bewirkt: Sie neutralisiert neue, beunruhigende wissenschaftliche Theorien in traditionellen Sinnsystemen.

Sind bei Sully Prudhomme Erkenntnisoptimismus und antike Mythologie miteinander verknüpft, habe ich gezeigt, wie bei Leconte de Lisle der Bezug auf zeitgenössische Flugexperimente kritisch-entlarvend dazu verwendet wird, die Grenzen und die letztliche Vergeblichkeit menschlichen Erkenntnisstrebens zu reflektieren. In einer zweiten Interpretation habe ich aufgewiesen, wie Leconte de Lisle ähnlich auch den biologischen Diskurs aufnimmt, um Zweifel daran zu wecken, die Entwicklung des Lebens als Fortschritt und Aufstieg zu verstehen. So scheint *Le Lac*, eines seiner späten Gedichte, Ernst Haeckels wissenschaftlich-weltanschauliches Programm zu kommentieren und zu dementieren. Doch macht dieser Kommentar nicht die zentrale Stoßrichtung des Gedichts aus. Leconte de Lisle bezieht sich in erster Linie strategisch auf biologisches Wissen, um die romantische Poetik zu attackieren: Ich weise nach, dass sein Gedicht als systematischer Widerruf und bis in jedes Detail reichende Umkehrung des paradigmatisch romantischen Gedichts gleichen Titels, *Le Lac* von Alphonse de Lamartine, konstruiert ist. Insofern bildet diese Interpretation ein Schlüsselkapitel meines Buches.

Das gleiche intertextuelle Verfahren liegt auch Leconte de Lisles Langgedicht *Le Corbeau* zugrunde, wie ich in einer dritten Interpretation zeige: Darin rechtfertigt Leconte de Lisle seine parnassische Poetik des Bezugs auf mythographisches und historiographisches Wissen, indem er die Poetik Edgar Allan Poes, so wie sie mit seinem Gedicht *The Raven* verbunden ist und in Frankreich von Baudelaire propagiert wurde, ‚historistisch‘ korrigiert. In *Le Corbeau* tritt mythographisches und historiographisches Wissen an die Stelle, die in Poes *Raven* ein durchaus typisch romantisches Sujet einnahm: die Trauer eines Ich um die abwesende Geliebte. In *The Philosophy of Composition* hatte Poe dieses Sujet zum paradigmatischen Gegenstand von Lyrik erklärt; in *Le Corbeau* setzt Leconte de Lisle menschliche Welterklärung, wie sie sich – je historisch relativ und vorläufig – in Mythen und Geschichtsschreibung niederschlägt, parnassisch neu zum ‚poetischsten Gegenstand der Welt‘ ein.

In einem Epilog habe ich abschließend einen Blick auf den parnassischen Wissenschaftsbezug aus der Warte der ‚modernen Lyrik‘ im Sinne Hugo Friedrichs geworfen. Dazu musste ich einen Umweg über den Entwurf einer kleinen Ästhetik des parnassischen Körpers nehmen. Ich konnte dann nämlich darlegen, wie Baudelaire und Rimbaud das Thema des Körpers benutzen – eines medizinisierten und ‚pathologisierten‘ Körpers –, um sich poetologisch mit den Parnassiens auseinandersetzen. Wenn sie den marmorweißen und marmorgleichen verewigten Körper parnassischer Gedichte durch einen in seiner Vergänglichkeit

und Kränklichkeit gezeichneten Körper ersetzen, nehmen sie allerdings auch Bezug auf die Wissenschaften – ein Vorgehen, das diesen Bezug dank des poetologischen Charakters der Auseinandersetzung für die parnassische Lyrik damit noch einmal als bedeutsam erwiesen hat –, und bezeichnenderweise ist die Wissenschaft, die sie dabei ins Feld führen, diejenige, derer sich ansonsten die Romanciers prominent bedienen: die Medizin.

10 Bibliographie

10.1 Primärtexte

- Ackermann, Louise, *Œuvres. Ma Vie – Premières poésies – Poésies philosophiques*, Paris 1893.
- Alexander, Jean (Hrsg.), *Affidavits of genius. Edgar Allan Poe and the French critics, 1847–1924*, Port Washington 1971.
- Allgemeine Bauzeitung mit Abbildungen*, 32/1867, Illustrationen 18–36, in: ANNO: Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften online, URL: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=abz&datum=1867&size=45> (Stand: 16.06.2017).
- Balzac, Honoré de, *Illusions perdues*, Jacques Noiray (Hrsg.), Paris 2013.
- Banville, Théodore de, „Les poètes nouveaux“ [10.1866], in: Yann Mortelette (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 53–59.
- Banville, Théodore de, *Œuvres poétiques complètes*, Bd. 1, Peter S. Hambly (Hrsg.), Paris 2000.
- Banville, Théodore de, *Œuvres poétiques complètes*, Bd. 3, Peter J. Edwards (Hrsg.), Paris 1995.
- Banville, Théodore de, *Œuvres poétiques complètes*, Bd. 4, François Brunet (Hrsg.), Paris 1994.
- Banville, Théodore de, *Œuvres poétiques complètes*, Bd. 6, Philippe Andrès/Rosemary Lloyd (Hrsg.), Paris 1999.
- Banville, Théodore de, *Petit traité de poésie française*, Paris 1883.
- Barrès, Maurice, „Discours de réception“, gehalten am 17.01.1907, URL: <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-maurice-barres> (Stand: 16.06.2017).
- Barrès, Maurice, „Leconte de Lisle. Discours prononcé pour l'inauguration de la statue de Leconte de Lisle au Luxembourg, le 10 juillet 1898“, in: *Amori et dolori sacrum*, in: ders., *Romans et voyages*, Bd. 2, Vital Rambaud (Hrsg.), Paris 1994, S. 95–98.
- Barrès, Maurice, „Le Voyage de Sparte“, in: ders., *Romans et voyages*, Bd. 2, Vital Rambaud (Hrsg.), Paris 1994, S. 379–508.
- Barrès Maurice, „M. Paul Alexis Troublot (notes d'un ami)“ [*Les Taches d'encre*, Januar 1885], in: ders., *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Philippe Barrès (Hrsg.), Bd. 1, Paris 1965, S. 448–449.
- Barrès, Maurice, „Psychologie contemporaine – Le sentiment en littérature – *Une nouvelle nuance de sentir* (M. Leconte de Lisle, M. Sully Prudhomme)“ [*Les Taches d'encre*, Januar 1885], in: ders., *L'Œuvre de Maurice Barrès*, Philippe Barrès (Hrsg.), Bd. 1, Paris 1965, S. 449–463.
- Baudelaire, Charles, „Leconte de Lisle“ [1861], in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, Claude Pichois (Hrsg.), Paris 1976, S. 175–179.
- Baudelaire, Charles, „Le Peintre de la vie moderne“ [1863/68], in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, Claude Pichois (Hrsg.), Paris 1976, S. 683–724.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Bd. 1, Claude Pichois (Hrsg.), Paris 1975.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Bd. 2, Claude Pichois (Hrsg.), Paris 1976.
- Beaunier, André, „[Parnassiens et symbolistes]“ [1901/2], in: Yann Mortelette (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 297–319.
- Béclard, Jules, *Rapport sur les progrès de la médecine en France*, Paris 1867.

<https://doi.org/10.1515/9783110348576-011>

- Benn, Gottfried, „Gesänge“ [1913], in: ders., *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, Bruno Hillebrand (Hrsg.), Frankfurt a.M. 1982, S. 47.
- Bölsche, Wilhelm, *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik* (1887), Johannes J. Braakenburg (Hrsg.), Tübingen 1976.
- Bölsche, Wilhelm, *Hinter der Weltstadt. Friedrichshagener Gedanken zur ästhetischen Kultur*, Leipzig 1901.
- Bouilhet, Louis, *Œuvres: Festons et Astragales – Melænis – Dernières chansons*, Paris 1891.
- Bourget, Paul, „Appendice L: Science et poésie: A propos des *Trophées*“ [1893], in: ders., *Essais de psychologie contemporaine*, Bd. 2, Paris 1920, S. 122–133.
- Bourget, Paul, „L'esthétique du Parnasse“ [1884], in: Yann Mortelette (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 199–207.
- Bourget, Paul, „M. Leconte de Lisle“ [1884], in: ders., *Essais de psychologie contemporaine*, Bd. 2, Paris 1920, S. 77–121.
- Bourget, Paul, „Science et poésie (dialogue)“ [1883], in: ders., *Études et Portraits*, Bd. 1: *Portraits d'écrivains et Notes d'esthétique*, Paris 1905, S. 201–242.
- Brunetière, Ferdinand, „Leconte de Lisle“ [1894], in: ders., *Nouveaux essais sur la littérature contemporaine*, Paris 1895, S. 157–189.
- Brunetière, Ferdinand, „Le Parnasse contemporain“ [1884], in: ders., *Histoire et Littérature*, Bd. 2, Paris 1896 (1. Aufl. 1885), S. 207–233.
- Brunetière, Ferdinand, *L'évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*, Bd. 2, Paris 1922 (1. Aufl. 1894).
- Brunetière, Ferdinand, „Revue littéraire – Le roman expérimental“, in: *Revue des deux mondes*, 37/1880, S. 935–947.
- Chénier, Marie-Joseph, *Rapport historique sur l'état et les progrès de la littérature depuis 1789*, Paris 1815.
- Chevalier, Michel (Hrsg.), *Exposition universelle de 1867 à Paris – Rapports du jury international*, Bd. 1, Paris 1868.
- Coppée, François, „Réponse au discours de réception de M. de Heredia (Académie française, le 30 mai 1895)“, in: ders., *A voix haute. Discours et allocutions*, Paris 1899, S. 85–121.
- Coran, Charles, *Poésies*, Bd. 1: *Onyx – Rimes galantes*, Paris 1884.
- Coran, Charles, *Rimes galantes*, Paris 1847.
- D'Annunzio, Gabriele, „La morte del cervo“, in: ders., *Versi d'amore e di gloria*, Bd. 2, Annamaria Andreoli/Niva Lorenzini (Hrsg.), Mailand 1984, S. 552–557.
- Darwin, Charles, *The works of Charles Darwin*, Bd. 7: *The geology of the voyage of H.M.S. Beagle. Part 1, Structure and Distribution of coral reefs*, Paul H. Barrett (Hrsg.), New York 1987.
- Diderot, Denis, *Œuvres esthétiques*, Paul Vernière (Hrsg.), Paris 1994.
- Du Camp, Maxime, *Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1855*, Paris 1855.
- Du Camp, Maxime, „Préface [aux *Chants modernes*]“, in: Marta Caraion, „*Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques*“. *Littérature, sciences et industrie en 1855*, Genf 2008, S. 77–112.
- Du Camp, Maxime, *Théophile Gautier*, Paris 1895 (2. Aufl.).
- Duranty, Edmond, „La Multiplication des poètes“, in: *Réalisme*, 10.07.1856, S. 3–4.
- Dusolier, Alcide, „Les impassibles“ [1866], in: Yann Mortelette (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 47–52.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Bd. 2, Jean Bruneau (Hrsg.), Paris 1980.

- Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Bd. 4, Jean Bruneau (Hrsg.), Paris 1998.
- Flaubert, Gustave, „Préface“, in: Louis Bouilhet, *Dernières chansons. Poésies posthumes*, Paris 1872, S. 1–34.
- Gautier, Théophile, *Émaux et Camées*, Claudine Gothot-Mersch (Hrsg.), Paris 1981.
- Gautier, Théophile, *Histoire du romantisme*, Olivier Schefer (Hrsg.), Paris 2011.
- Gautier, Théophile, *Histoire du romantisme, suivi de Quarante portraits romantiques*, Adrien Goetz (Hrsg.), Paris 2011.
- Gautier, Théophile, „La légende du gilet rouge“, in: ders., *Histoire du Romantisme*, Paris 1874, Nachdruck Paris 1993, S. 77–84.
- Gautier, Théophile, „La reprise d’*Hernani*“, in: ders., *Histoire du romantisme*, Paris 1874, Nachdruck Paris 1993, S. 101–107.
- Gautier, Théophile, *Les Grotesques*, Cecilia Rizza (Hrsg.), Paris 1985.
- Gautier, Théophile, „Les Progrès de la poésie française depuis 1830“, in: ders., *Histoire du Romantisme*, Paris 1874, Nachdruck Paris 1993, S. 255–345.
- Gautier, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Alain Buisine (Hrsg.), Paris 1994.
- Glatigny, Albert, *Œuvres poétiques complètes*, Paris 1879.
- Goncourt, Edmond de/Goncourt, Jules de, *Journal. Mémoire de la vie littéraire*, Robert Ricatte (Hrsg.), Bd. 2: 1866–1886, Paris 1989.
- Gourmont, Rémy de, „M. de Heredia et les poètes parnassiens“, in: ders., *Promenades littéraires*, Bd. 2, Paris 1963, S. 129–130.
- Guide général ou Catalogue indicateur, indispensable aux Visiteurs et aux Exposants*, Paris 1867.
- Haeckel, Ernst, *Arabische Korallen. Ein Ausflug nach den Korallenbänken des Roten Meeres und ein Blick in das Leben der Korallentiere. Populäre Vorlesung mit wissenschaftlichen Erläuterungen*, Berlin 1876.
- Haeckel, Ernst, *Die Kalkschwämme – Calcispongiae*, Berlin 1872.
- Haeckel, Ernst, *Fürst Bismarck in Jena*, Jena 1892.
- Haeckel, Ernst, *Histoire de la création des êtres organisés d’après les lois naturelles*, Paris 1874.
- Haeckel, Ernst, *Kunstformen der Natur. Hundert Illustrationstafeln mit beschreibendem Text, allgemeine Erläuterung und systematische Übersicht*, Leipzig/Wien 1904.
- Haeckel, Ernst, *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, Berlin/Leipzig 1920.
- Haeckel, Ernst, *Über die Entstehung und den Stammbaum des Menschengeschlechts*, Berlin 1868.
- Haeckel, Ernst, „Über die Entwicklungstheorie Darwins“ [1863], in: Uwe Hoßfeld (Hrsg.), *Absolute Ernst Haeckel*, Freiburg 2010, S. 24–43.
- Hegel, Georg Friedrich Wilhelm, *Vorlesungen über die Ästhetik*. Bd. III, in: ders., *Werke*. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 15, Frankfurt a. M. 1996 (4. Aufl.).
- Heredia, José-Maria de, *Correspondance*, 2 Bde., Yann Mortelette (Hrsg.), Paris 2011–2013.
- Heredia, José-Maria de, *Les Trophées*, Anny Detalle (Hrsg.), Paris 1981.
- Hugo, Victor, „Introduction“, in: *Paris-Guide. Par les principaux écrivains et artistes de la France*, Bd. 1: *La science – L’art*, Paris 1867, S. I–XLIV.
- Hugo, Victor, „Journal d’un jeune jacobite“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 44: *Littérature et philosophie mêlées*, Paris/Edinburgh o.J., S. 119–128.
- Hugo, Victor, *La légende des siècles*, Bd. 2, Léon Cellier (Hrsg.), Paris 1967.

- Hugo, Victor, *Œuvres poétiques*, Bd. 1, Pierre Albouy (Hrsg.), Paris 1962.
- Hugo, Victor, *Œuvres poétiques*, Bd. 3, Pierre Albouy (Hrsg.), Paris 1974.
- Huret, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Daniel Grojnowski (Hrsg.), Paris 1999.
- Kahn, Gustave, „Le Parnasse et l'esthétique parnassienne“ [1901], in: Yann Mortelette, (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 273–295.
- Lamartine, Alphonse de, *Œuvres poétiques*, Marius-François Guyard (Hrsg.), Paris 1963.
- Le Parnasse contemporain – Recueil de vers nouveaux*, Bd. 1, Paris 1866, Nachdruck Genf 1971.
- Leconte de Lisle, Charles Marie René, *Derniers poèmes*, José-Maria de Heredia/Vicomte de Guerne (Hrsg.), Paris 1899.
- Leconte de Lisle, Charles Marie René, „Discours de réception à l'Académie française prononcé le 31 mars 1887“, in: ders., *Articles – Préfaces – Discours*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 1971, S. 191–218.
- Leconte de Lisle, Charles Marie René, *Lettres à José-Maria de Heredia*, Charles Desprats (Hrsg.), Paris 2004.
- Leconte de Lisle, Charles Marie René, *Œuvres*, Bd. 3: *Poèmes tragiques – Derniers poèmes*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 1977.
- Leconte de Lisle, Charles Marie René, *Œuvres complètes*, Bd. 1: *Poèmes antiques*, Vincent Vivès (Hrsg.), Paris 2011.
- Leconte de Lisle, Charles Marie René, *Œuvres complètes*, Bd. 2: *Poèmes antiques*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 2011.
- Leconte de Lisle, Charles Marie René, *Œuvres complètes*, Bd. 3: *Poèmes barbares*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 2012.
- Leconte de Lisle, Charles Marie René, *Œuvres complètes*, Bd. 4: *Poèmes tragiques – Les Érinnyes – Derniers poèmes – L'Apollonide*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 2014.
- Leconte de Lisle, Charles Marie René, *Œuvres complètes*, Bd. 5: *Œuvres en prose 1852–1894*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 2015.
- Leconte de Lisle, Charles Marie René, *Poèmes antiques*, Claudine Gothot-Mersch (Hrsg.), Paris 1994.
- Leconte de Lisle, Charles Marie René, *Poèmes barbares*. Claudine Gothot-Mersch (Hrsg.), Paris 1985.
- Leconte de Lisle, Charles Marie René, „[Préface des *Poèmes antiques*]“, in: ders., *Articles – Préfaces – Discours*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 1971, S. 107–121.
- Leconte de Lisle, Charles Marie René, „[Préface des *Poèmes et poésies*]“, in: ders., *Articles – Préfaces – Discours*, Edgard Pich (Hrsg.), Paris 1971, S. 123–136.
- Lemaître, Jules, „Poètes français contemporains. M. Leconte de Lisle“, in: *Revue bleue*, 21.08.1880, S. 172–182.
- Lukrez, *Von der Natur*, Hermann Diels (Hrsg.), Düsseldorf/Zürich o.J.
- Mallarmé, Stéphane, „Hérésies artistiques. L'art pour tous“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, Bertrand Marchal (Hrsg.), Paris 2003, S. 360–364.
- Mallarmé, Stéphane, „Les Poèmes d'Edgar Poe“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, Bertrand Marchal (Hrsg.), Paris 2003, S. 723–787.
- Marc, Gabriel, *Sonnets parisiens. Caprices et fantaisies*, Paris 1875.
- Maurras, Charles, „La mort de José-Maria de Heredia“ [*Gazette de France*, 05.10.1905], in: ders., *Vers un art intellectuel*, Bd. 1: *Barbarie et poésie*, Versailles 1928, S. 28–32.

- Maurras, Charles, „Les Trophées à l'Académie ou Le ‚Moi‘ dans la littérature“ [*Revue Encyclopédique*, 15.06.1895], in: ders., *Vers un art intellectuel*, Bd. 1: *Barbarie et poésie*, Versailles 1928, S. 14 – 22.
- Maury, Alfred, *Exposé des progrès de l'archéologie*, Paris 1867.
- Mendès, Catulle, *La Légende du „Parnasse contemporain“*, Brüssel 1884.
- Mendès, Catulle, *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900. Rapport à M. le Ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts précédé de réflexions sur la personnalité de l'esprit poétique de France suivi d'un dictionnaire bibliographique et critique et d'une nomenclature chronologique de la plupart des poètes français du XIX^e siècle*, Paris 1903, Nachdruck Genf 1993.
- Milne-Edwards, Henri, *Rapport sur les progrès récents des sciences zoologiques en France*, Paris 1867.
- Mortelette, Yann (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006.
- Musset, Alfred de, *Poésies complètes*, Maurice Allem (Hrsg.), Paris 1957.
- Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 6, Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hrsg.), München 1999.
- Novalis, *Werke*, Hans-Joachim Mähl (Hrsg.), München 1981.
- Nysten, Pierre-Hubert, *Dictionnaire de médecine, de chirurgie, de pharmacie, des sciences accessoires et de l'art vétérinaire de P.-H. Nysten*, Émile Littré/Charles Philippe Robin (Hrsg.), Paris 1865 (12. Aufl.).
- Ovid, *Ars amatoria – Liebeskunst*, Michael von Albrecht (Hrsg.), Stuttgart, 1996.
- Ovid, *Metamorphosen*, Michael von Albrecht (Hrsg.), Stuttgart 1994.
- Parent-Duchâtelet, Alexandre, *La Prostitution à Paris au XIX^e siècle (1836)*, Alain Corbin (Hrsg.), Paris 1981.
- Pater, Walter, *Three Major Texts. The Renaissance, Appreciations, and Imaginary Portraits*, William E. Buckler (Hrsg.), New York 1986.
- Poe, Edgar Allan, „La genèse d'un poème“, in: ders., *Œuvres complètes traduites par Charles Baudelaire*, Yves-Gérard Le Dantec (Hrsg.), Paris 1951, S. 979 – 997.
- Poe, Edgar Allan, *Œuvres complètes traduites par Charles Baudelaire*, Yves-Gérard Le Dantec (Hrsg.), Paris 1951.
- Poe, Edgar Allan, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 7: *Poems*, James A. Harrison (Hrsg.), New York 1902, Nachdruck New York 1965.
- Poe, Edgar Allan, *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 14: *Essays and Miscellanies*, James A. Harrison (Hrsg.), New York 1902, Nachdruck New York 1965.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Bd. 2, Jean-Yves Tadié (Hrsg.), Paris 1988.
- Réage, Pauline, *Histoire d'O*, Paris 1975.
- Régnier, Henri de, „Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain“, in: Yann Mortelette (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 269 – 272.
- Renan, Ernest, *L'Avenir de la science. Pensées de 1848*, Paris 1890 (1. Aufl.).
- Ricard, Louis-Xavier de, „Anatole France et le Parnasse contemporain“, in: *Revue des revues*, 01.02.1902, S. 301 – 319.
- Ricard, Louis-Xavier de, *Ciel, rue et foyer*, Paris 1866.
- Ricard, Louis-Xavier de, „Les critiques du Parnasse contemporain“ [1867], in: Yann Mortelette (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 85 – 89.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, André Guyaux (Hrsg.), Paris 2009.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Jean-Luc Steinmetz (Hrsg.), Paris 2010.

- Sully Prudhomme, *Poésies 1865–1866. Stances et poèmes*, Paris o.J.
- Sully Prudhomme, *Poésies 1866–1872. Les Épreuves – Les Écuries d'Augias – Croquis italiens – Les Solitudes – Impressions de la Guerre*, Paris 1872.
- Sully Prudhomme, *Poésies 1872–1878. Les Vaines Tendresses – La France – La Révolte des Fleurs – Poésies diverses – Les Destins – Le Zénith*, Paris o.J.
- Sully Prudhomme, *Poésies 1878–1879. Lucrèce, De la Nature des choses, 1^{er} livre – La Justice*, Paris 1880.
- Sully Prudhomme, *Poésies 1879–1888. Le Prisme – Le Bonheur*, Paris 1888.
- Sully Prudhomme, *Poésies – Épaves*, Paris o.J. [1908].
- Sully Prudhomme, *Testament poétique*, Paris 1901.
- Silvestre de Sacy, Ustazade, „Rapport sur la marche et les progrès de la littérature en France. Discours préliminaire“, in: ders./Paul Féval/Théophile Gautier/Édouard Thierry, *Recueil de rapports sur les progrès des lettres et des sciences en France – Rapport sur le progrès des lettres*, Paris 1868, S. 1–32.
- Taine, Hippolyte, *Philosophie de l'art*, Bd. 1, Paris 1909 (1. Aufl. 1865).
- Terrans, Henri, „Les préfaces littéraires des hommes nouveaux“, in: *Réalisme*, 15.12.1856, S. 26–28.
- Valéry, Paul, *Tel quel*, Paris 1996.
- Vergil, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Jacques Borel/Yves-Gérard Le Dantec (Hrsg.), Paris 1962.
- Verne, Jules, *Paris au XX^e siècle*, Piero Gondolo della Riva (Hrsg.), Paris 1994.
- Vigny, Alfred de, *Œuvres complètes*, Bd. 1, François Germain/André Jarry (Hrsg.), Paris 1986.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen*, G.E.M. [Gertrude Elizabeth Margaret] Anscombe/Rush Rhees (Hrsg.), Frankfurt a.M., 1971.
- Zola, Émile, „De la critique. Polémiques. I. A M. Charles Bigot“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 1333–1336.
- Zola, Émile, „De la critique. Polémiques. II. A M. Armand Silvestre“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 1338–1341.
- Zola, Émile, „Documents littéraires. Alfred de Musset“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 12, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1969, S. 327–350.
- Zola, Émile, „Documents littéraires. Victor Hugo“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 12, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1969, S. 301–325.
- Zola, Émile, „Du progrès dans les sciences et dans la poésie“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 310–314.
- Zola, Émile, „La République et la littérature“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 1379–1401.
- Zola, Émile, „Le Docteur Pascal“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 6, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1967, S. 1161–1401.
- Zola, Émile, „Le Réalisme“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 1343–1346.
- Zola, Émile, „Le Roman expérimental“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 1175–1203.
- Zola, Émile, „Les Poètes contemporains“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 12, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1969, S. 371–388.
- Zola, Émile, „Lettre à la jeunesse“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 1205–1230.

- Zola, Émile, „Livres d'aujourd'hui et de demain“ [*L'Événement*, 20.04.1866], in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 449–451.
- Zola, Émile, „Livres d'aujourd'hui et de demain“ [*L'Événement*, 25.08.1866], in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 595–597.
- Zola, Émile, „Louis Bouilhet“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 945–947.
- Zola, Émile, „Mes haines“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 23–28.
- Zola, Émile, „Mes jours de pluie. Nos poètes“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 741–744.
- Zola, Émile, „M. Duruy et le ‚Rapport sur le progrès des lettres‘“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 750–755.
- Zola, Émile, „Nos poètes“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1968, S. 930–934.
- Zola, Émile, *Œuvres complètes*, Bd. 10: *La critique naturaliste (1881)*, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 2004.
- Zola, Émile, „Revue dramatique et littéraire [Guy de Maupassant: ‚Des Vers‘]“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 12, Henri Mitterand (Hrsg.), Paris 1969, S. 614–619.

10.2 Sekundärliteratur

- Abrams, Meyer H., *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik*, München 1978.
- Amiel, J. Henri, „Realismus und Positivismus. Unterschiede zwischen der positivistischen und der realistischen Ästhetik“, in: Wolfgang Engler (Hrsg.), *Der französische Roman im 19. Jahrhundert*, Darmstadt 1976, S. 249–258.
- Angenot, Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris 1982.
- Asholt, Wolfgang, *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 2006.
- Bach, Martina (Hrsg.), *Pschyrembel Klinisches Wörterbuch 2011*, Berlin 2010.
- Badesco, Luc, *La Génération poétique de 1860. La jeunesse des deux rives*, 2 Bde., Paris 1971.
- Baguley, David, „Leconte de Lisle: entre utopie et république. By Caroline De Mulder“, in: *French Studies*, 61/2007, 1, S. 107–108.
- Baroli, Marc, *Le train dans la littérature française*, Paris 1964.
- Bayertz, Kurt, „Die Deszendenz des Schönen: Darwinisierende Ästhetik im Ausgang des 19. Jahrhunderts“, in: Klaus Bohnen (Hrsg.), *Fin de Siècle. Zu Naturwissenschaft und Literatur der Jahrhundertwende im deutsch-skandinavischen Kontext*, München 1984, S. 88–110.
- Bayertz, Kurt, „Biology and Beauty: Science and Aesthetics in *fin-de-siècle* Germany“, in: Roy Porter/Mikuláš Teich (Hrsg.), *Fin de siècle and Its Legacy*, Cambridge 1990, S. 278–295.
- Becker, Colette, *Les apprentissages de Zola: Du poète romantique au romancier naturaliste. 1840–1867*, Paris 1993.
- Bender, Niklas, *Kampf der Paradigmen. Die Literatur zwischen Geschichte, Biologie und Medizin*, Heidelberg 2009.

- Bender, Niklas, „Die Objektivität der modernen Lyrik (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé)“, in: ders./Steffen Schneider (Hrsg.), *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*, Tübingen 2010, S. 73–97.
- Berthier, Patrick, „Gautier journaliste“, in: Freeman G. Henry (Hrsg.), *Relire Théophile Gautier. Le Plaisir du texte*, Amsterdam 1998, S. 49–71.
- Bertrand, Jean-Pierre/Durand, Pascal, *Les Poètes de la modernité*, Paris 2006.
- Biermann, Karlheinz, „Vom Ende der großen Revolution zur Kommune. Romantik und Realismus“, in: Jürgen Grimm (Hrsg.), *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 1999 (4. überarbeitete Aufl.), S. 233–275.
- Blümle, Claudia/Schäfer, Armin, „Organismus und Kunstwerk. Zur Einführung“, in: dies., *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zürich 2007, S. 9–25.
- Borgards, Roland [u. a.] (Hrsg.), *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2013.
- Bosshard, Marco Thomas, „André Chéniers epische Dichtung als gemeinsames Referenzmodell von Historiographie, Philologie und Poesie des 19. Jahrhunderts: Die französische Epenforschung an der École des Chartes, José-Maria de Heredia und der Parnasse“, in: Henning Hufnagel/Olav Krämer (Hrsg.), *Das Wissen der Poesie*, Berlin/Boston 2015, S. 175–189.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris 1992.
- Brandstetter, Thomas/Wessely, Christina, „Einleitung: Mobilis in mobili“, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, 36/2013, S. 119–127.
- Breidbach, Olaf, „Bemerkungen zu Wilhelm Bölsches Bedeutung für die Popularisierung der Naturwissenschaften“, in: Gerd-Hermann Susen/Edith Wack (Hrsg.), *„Was wir im Verstande ausjäten, kommt im Traume wieder“. Wilhelm Bölsche 1861–1939*, Würzburg 2012, S. 225–246.
- Breidbach, Olaf, *Ernst Haeckel. Bildwelten der Natur*, München/Berlin 2006.
- Bremer, Kai/Lampart, Fabian (Hrsg.), *Schreiben am Schnittpunkt. Poesie und Wissen bei Durs Grünbein*, Freiburg/Berlin/Wien 2007.
- Brix, Michel, „Baudelaire, ‚disciple‘ d’Edgar Poe?“, in: *Romantisme*, 122/2003, S. 55–69.
- Brunner, Bernd, *Wie das Meer nach Hause kam. Die Erfindung des Aquariums*, Berlin 2011.
- Büchmann, Georg, *Geflügelte Worte*, Frankfurt a. M./Berlin 1986.
- Busch, Walter, „Claude Bernards *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) und Émile Zolas *Le roman expérimental* (1880) – Strategien und Grenzen naturalistischer Aneignung eines physiologischen Forschungsparadigmas“, in: Raul Calzoni/Massimo Salgaro (Hrsg.), *„Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment“. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*, Göttingen 2010, S. 47–62.
- Cabanès, Jean-Louis, „Les valeurs du vivant au tournant des XIX^e et XX^e siècles“, in: *Romantisme*, 154/2011, 4, S. 105–122.
- Cabanès, Jean-Louis/Larroux, Guy, *Critique et théorie littéraire en France (1800–2000)*, Paris 2005.
- Campa, Laurence, *Parnasse, symbolisme, esprit nouveau*, Paris 1998.
- Canguilhem, Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris 1966.
- Caraion, Marta, *„Les Philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques“. Littérature, sciences et industrie en 1855*, Genf 2008.
- Carrière, Christophe, *Leconte de Lisle ou la passion du beau*, Paris 2009.

- Cassagne, Albert, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris 1906, Nachdruck Genf 1979.
- Charle, Christophe, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman, théâtre et politique*, Paris 1979.
- Charlton, Donald G., „Positivism and Leconte de Lisle's Ideas on Poetry“, in: *French Studies*, 11/1957, S. 246–259.
- Charlton, Donald G., *Secular religions in France. 1815–1870*, Oxford 1963.
- Cheung, Tobias, *Organismen. Agenten zwischen Innen- und Außenwelten 1780–1860*, Bielefeld 2014.
- Chométy, Philippe/Marchal, Hugues, „Poésie scientifique“, in: Alain Montandon/Saulo Neiva (Hrsg.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genf 2014, S. 661–682.
- Combe, Dominique, „Le ‚poème épique condamné‘. Baudelaire, Hugo et Poe“, in: André Guyaux/Bertrand Marchal (Hrsg.), *Les Fleurs du mal. Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, Paris 2003, S. 53–64.
- Compagnon, Antoine, *La Troisième République des Lettres de Flaubert à Proust*, Paris 1983.
- Compagnon, Antoine, *Connaissiez-vous Brunetière? Enquête sur un antidreyfusard et ses amis*, Paris 1997.
- Crawford, Robert (Hrsg.), *Contemporary Poetry and Contemporary Science*, Oxford 2006.
- Crouzet, Michel, „La mode, le moderne, le contemporain chez Paul Bourget: une lecture des *Essais de psychologie contemporaine*“, in: *Saggi e ricerche di letteratura francese*, 26/1987, S. 29–63.
- Cullhed, Anna, *The Language of Passion. The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746–1806*, Frankfurt a. M. [u. a.] 2002.
- Curtis, Gregory, *Disarmed. The Story of the Venus from Milo*, New York 2003.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen/Basel 1993 (11. Aufl.).
- Danneberg, Lutz/Niederhauser, Jürg (Hrsg.), *Darstellungsformen der Wissenschaften im Kontrast. Aspekte der Methodik, Theorie und Empirie*, Tübingen 1998.
- Danneberg, Lutz, *Die Anatomie des Text-Körpers und Natur-Körpers. Das Lesen im liber naturalis und supernaturalis*, Berlin/New York 2003.
- Daston, Lorraine, „Objektivität und die Flucht aus der Perspektive“, in: dies., *Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität*, Frankfurt a. M. 2001, S. 127–155.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter, *Objektivität*, Frankfurt a. M. 2007.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter, „The Image of Objectivity“, in: *Representations*, 40/1992, S. 81–128.
- Daum, Andreas, *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848–1914*, München 2002.
- Dear, Peter (Hrsg.), *The Literary Structure of Scientific Argument. Historical Studies*, Philadelphia 1991.
- Decaunes, Luc (Hrsg.), *La poésie parnassienne de Gautier à Rimbaud*, Paris 1977.
- De Mulder, Caroline, „Leconte de Lisle aéronaute: ‚In excelsis!‘“, in: *Orbis litterarum*, 59/2004, S. 390–395.
- De Mulder, Caroline, *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, Amsterdam/New York 2005.

- De Mulder, Caroline, „Les ‚sciences de combat‘ dans la poésie de Leconte de Lisle“, in: *Épistémocritique*, 1/2007, URL: <http://www.epistemocritique.org/spip.php?article12&lang=fr> (Stand: 12.09.2016).
- De Mulder, Caroline, „Poésie parnassienne: poésie scientifique?“, in: Nicolas Wanlin (Hrsg.), *Le poème fait signe*, 2006, URL: <http://www.fabula.org/colloques/document388.php> (Stand: 16.06.2017).
- Denommé, Robert T., *The French Parnassian Poets*, London/Amsterdam 1972.
- Dessons, Gérard, „Le désavoir du poème: un mode spécifique de connaissance“, in: Thomas Klinkert (Hrsg.), *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800*, Berlin/New York 2008, S. 53–64.
- Dos Santos Alves, Manuel, „O tema do abutre em Eça de Queirós e Leconte de Lisle“, in: *Brotéria*, 113/1981, 6, S. 545–561.
- Earl, Anthony, „Le Réveil helléniste et les goûts culturels bourgeois: Le poème ‚Vénus de Milo‘ de Leconte de Lisle et son arrière-pays esthétique“, in: *Nineteenth-Century French Studies*, 35/2007, 3–4, S. 558–574.
- Eibl, Karl, „Darwin, Haeckel, Nietzsche. Der idealistisch gefilterte Darwin in der deutschen Dichtung und Poetologie des 19. Jahrhunderts. Mit einer Hypothese zum biologischen Ursprung der Kunst“, in: Helmut Henne/Christine Kaiser (Hrsg.), *Fritz Mauthner – Sprache, Literatur, Kritik. Festakt und Symposium zu seinem 150. Geburtstag*, Tübingen 2000, S. 87–108.
- Einfalt, Michael, *Zur Autonomie der Poesie. Literarische Debatten und Dichterstrategien in der ersten Hälfte des Second Empire*, Tübingen 1992.
- Einfalt, Michael/Wolfzettel, Friedrich, „Autonomie“, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Friedrich Wolfzettel/Burkhard Steinwachs (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2000, S. 458–479.
- Engler, Winfried, „Die romantische Lyrik“, in: Dieter Janik (Hrsg.), *Die französische Lyrik*, Darmstadt 1987, S. 342–380.
- Ertel, Anna, *Körper, Gehirne, Gene. Lyrik und Naturwissenschaft bei Ulrike Draesner und Durs Grünbein*, Berlin/New York, 2011.
- Fath, Robert, *De l'influence de la science sur la littérature française dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Lausanne 1901.
- Föcking, Marc, „Contre la pôhésie. Destruktion und Rekonstruktion des Poetischen in Flauberts ungeschriebener Lyrik“, in: Klaus W. Hempfer (Hrsg.), *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie*, Stuttgart 2008, S. 399–428.
- Föcking, Marc, „Das Ich in Bewegung. Lyrik und Eisenbahn bei Alfred de Vigny, Paul Verlaine und Ardengo Soffici“, in: Henning Hufnagel/Olav Krämer (Hrsg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015, S. 91–106.
- Föcking, Marc, „Drei Verbindungen. Lyrik, Telefon, Telegrafie 1900–1913“, in: Knut Hickethier/Katja Schumann (Hrsg.), *Die schönen und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung*, München 2007, S. 167–180.
- Föcking, Marc, *Pathologia litteralis. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002.
- Föcking, Marc, „Von der Romantik bis zum Naturalismus“, in: Jürgen Grimm/Susanne Hartwig (Hrsg.), *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2014 (6. vollständig neubearbeitete Aufl.), S. 244–290.

- Foucault, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1956.
- Fusil, Casimir A., *La poésie scientifique de 1750 à nos jours*, Paris 1918.
- Geisler-Szmulewicz, Anne, „Naissance et renaissance d'une ‚camaraderie‘. Le Petit Cénacle dans *Histoire du romantisme* de Gautier“, in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, 110/2010, 3, S. 605–618.
- Gelz, Andreas, „Konstellation‘ – poetologische Implikationen einer absoluten Metapher in der französischen Gegenwartsliteratur“, in: ders./Ottmar Ette (Hrsg.), *Der französischsprachige Roman heute. Theorie des Romans / Roman der Theorie in Frankreich und der Frankophonie*, Tübingen 2002, S. 15–36.
- Geslot, Jean-Charles, *Victor Duruy. Historien et ministre, 1811–1894*, Villeneuve-d'Ascq 2009.
- Goetz, Adrien, „Préface“, in: Théophile Gautier, *Histoire du romantisme, suivi de Quarante portraits romantiques*, Adrien Goetz (Hrsg.), Paris 2011, S. 7–51.
- Gothot-Mersch, Claudine, „Préface“, in: Charles Marie René Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Claudine Gothot-Mersch (Hrsg.), Paris 1994, S. 7–34.
- Gothot-Mersch, Claudine, „Préface“, in: Charles Marie René Leconte de Lisle, *Poèmes barbares*, Claudine Gothot-Mersch (Hrsg.), Paris 1985, S. 5–25.
- Guégan, Stéphane, *Théophile Gautier*, Paris 2011.
- Guignard, Jacques, „José-Maria de Heredia et l'Ecole des Chartes“, in: *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 105/1944, S. 215–225.
- Guthmüller, Marie, „Hippolyte Taine als Initiator der ‚critique scientifique‘ und der ‚psychologie expérimentale‘“, in: dies./Wolfgang Klein (Hrsg.), *Ästhetik von unten. Empirie und ästhetisches Wissen*, Tübingen 2006, S. 169–192.
- Guyaux, André, „Rimbaud et l'autre texte“, in: Thomas Klinkert (Hrsg.), *Das Fremde im Eigenen. Die Übersetzung literarischer Texte als Interpretation und kreative Rezeption*, Berlin 2011, 65–71.
- Hamacher, Wolfram, *Wissenschaft, Literatur und Sinnfindung im 19. Jahrhundert. Studien zu Wilhelm Bölsche*, Würzburg 1993, S. 116–136.
- Hambly, Peter S., „Les sources des sonnets ‚Michel-Ange‘ et ‚Le Vase‘“, in: Yann Mortelette (Hrsg.), *José-Maria de Heredia. Poète du Parnasse*, Paris 2006, S. 137–161.
- Harter, Ursula, „Künstliche Ozeane oder die Erfindung des Aquariums“, in: Elisabeth Schleebrügge (Hrsg.), *Das Meer im Zimmer. Von Tintenschnecken und Muscheltieren*, Graz 2005, S. 73–96.
- Hartung, Stefan, „Kunstauntonomie Ästhetik – parnassische Mediatisierung. Der Spielraum der *transposition d'art* am Beispiel fünf komplexer Texte“, in: Klaus W. Hempfer (Hrsg.), *Jenseits der Mimesis. Parnassische „transposition d'art“ und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2000, S. 9–41.
- Hartung, Stefan, „L'art pour l'art und Parnasse: Antiromantischer Kunstbegriff und Wandel der Lyrikkonzeption bei Parnassiern und Modernen“, in: Heinz Thoma (Hrsg.), *Französische Literatur – 19. Jahrhundert. Lyrik*, Tübingen 2009, S. 175–226.
- Hartung, Stefan, *Parnasse und Moderne. Théodore de Banvilles Odes Funambulesques (1857). Parisdichtung als Ästhetik des Heterogenen*, Stuttgart 1997.
- Hartung, Stefan, „Victor Cousins ästhetische Theorie. Eine nur relative Autonomie des Schönen und ihre Rezeption durch Baudelaire“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 107/1997, S. 173–195.

- Hassauer, Friederike/Roos, Peter (Hrsg.), *Félicien Rops. Der weibliche Körper – der männliche Blick*, Zürich 1984.
- Hémon, Camille, *La philosophie de M. Sully Prudhomme*, Paris 1907.
- Hempfer, Klaus W., „Die *Fleurs du Mal* und der Parnasse“, in: Brunhilde Wehinger (Hrsg.), *Konkurrierende Diskurse. Studien zur französischen Literatur des 19. Jahrhunderts zu Ehren von Winfried Engler*, Stuttgart, 1997, S. 154–174.
- Hempfer, Klaus W., „Die Kopräsenz des Differenten und Mallarmés frühe Lyrik“, in: Rainer Warning/Winfried Wehle (Hrsg.), *Fin de siècle*, München 2002, S. 73–88.
- Hempfer, Klaus W., *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973.
- Hempfer, Klaus W., „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel. Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)“, in: Michael Titzmann (Hrsg.), *Modelle des literarischen Strukturwandels*, Tübingen 1991, S. 7–43.
- Hempfer, Klaus W. (Hrsg.), *Jenseits der Mimesis. Parnassische „transposition d’art“ und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2000.
- Hempfer, Klaus W., „Konstituenten Parnassischer Lyrik“, in: Titus Heydenreich/Eberhard Leube/Ludwig Schrader (Hrsg.), *Romanische Lyrik. Dichtung und Poetik*, Tübingen 1993, S. 69–91.
- Hempfer, Klaus W., „Schreibweise₂“, in: Jan-Dirk Müller [u. a.] (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York 2007, S. 391–393.
- Hempfer, Klaus W., *Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts*, München 1972.
- Hempfer, Klaus W., „*Transposition d’art* und die Problematisierung der Mimesis in der Parnasse-Lyrik“, in: Winfried Engler (Hrsg.), *Frankreich an der Freien Universität. Geschichte und Aktualität*, Stuttgart 1997, S. 171–196.
- Hempfer, Klaus W., „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.), *Jenseits der Mimesis. Parnassische „transposition d’art“ und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2000, S. 7–8.
- Hempfer, Klaus W., „Zum begrifflichen Status der Gattungsbegriffe: Von ‚Klassen‘ zu ‚Familienähnlichkeiten‘ und ‚Prototypen‘“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 120/2010, S. 14–32.
- Hempfer, Klaus W., „Zur Differenz der Gegenstandskonstitution in romantischer und parnassischer Lyrik – am Beispiel der Kunstwerk- und Künstlerbezüge“, in: ders. (Hrsg.), *Jenseits der Mimesis. Parnassische „transposition d’art“ und der Paradigmenwechsel in der Lyrik des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2000, S. 43–75.
- Hempfer, Klaus W./Kablit, Andreas, „Französische Lyrik im 18. Jahrhundert“, in: Dieter Janik (Hrsg.), *Die französische Lyrik*, Darmstadt 1987, S. 267–341.
- Hoeges, Dirk, *Literatur und Evolution. Studien zur französischen Literaturkritik im 19. Jahrhundert*, Heidelberg 1980.
- Hofmann, Anne, *Parnassische Theoriebildung und romantische Tradition. Mimesis im Fokus der ästhetischen Diskussion und die ‚Konkurrenz‘ der Paradigmen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Bestimmung des Parnasse-Begriffs aus dem Selbstverständnis der Epoche*, Stuttgart 2001.
- Holmes, John (Hrsg.), *Science in modern poetry. New directions*, Liverpool 2012.
- Holmes, Richard, *Falling Upwards. How We Took to the Air*, London 2013.
- Hopwood, Nick, *Haeckel’s Embryos. Images, Evolution, and Fraud*, Chicago 2015.

- Hoßfeld, Uwe (Hrsg.), *Absolute Ernst Haeckel*, Freiburg 2010.
- Hovasse, Jean-Marc, *Victor Hugo*, Bd. 1: *Avant l'exil (1802–1851)*, Paris 2001.
- Hufnagel, Henning, „*Disiecta membra*. Archéologie, art et science dans les poèmes parnassiens sur la Vénus de Milo. Avec l'esquisse d'un modèle théorique du Parnasse“, in: *Œuvres et Critiques*, 42/2017, 1 (im Druck).
- Hufnagel, Henning, „Entsubjektivierung und Objektivierungsstrategien in der Lyrik der Parnassiens“, in: Niklas Bender/Steffen Schneider (Hrsg.), *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*, Tübingen 2010, S. 53–71.
- Hufnagel, Henning, „Fortschritt der Poesie? Parnasse statt Romantik! Textstruktur und literaturpolitische Strategie in Théophile Gautiers *Rapport sur les progrès de la poésie*“, in: Kirsten von Hagen/Stephanie Neu (Hrsg.), „*Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien*“. *Théophile Gautier als Wegbereiter der Moderne*, Bonn 2017, S. 161–188.
- Hufnagel, Henning, „Parnasse und Mündlichkeit: Beredtes Verstummen im statuarischen Text. Mit einer Coda zu Mallarmé“, in: *Lendemains. Études comparées sur la France*, 41/2016, 164, S. 77–111.
- Hufnagel, Henning, „Parnasse und Polemik. Zolas Herausforderung der Lyrik“, in: ders./Barbara Ventarola (Hrsg.), *Literatur als Herausforderung. Zwischen ästhetischem Autonomiestreben, kontextueller Fremdbestimmung und dem Gestaltungsanspruch gesellschaftlicher Zukunft*, Würzburg 2015, S. 21–45.
- Hufnagel, Henning, „*Positivisme esthétique*. Lyrik und Wissenschaft bei den Parnassiens: Vier Fallstudien“, in: ders./Olav Krämer (Hrsg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015, S. 123–151.
- Hufnagel, Henning, „Zauberhafte Lichteffekte. Ästhetik und Wissenschaft bei Haeckel, Bölsche und Heredia“, in: *Lendemains. Études comparées sur la France*, 41/2016, 162–163, S. 64–82.
- Hufnagel, Henning/Krämer, Olav (Hrsg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015.
- Hufnagel, Henning/Krämer, Olav, „Lyrik, Versepiik und wissenschaftliches Wissen im 19. Jahrhundert. Zur Einleitung“, in: dies. (Hrsg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015, S. 1–35.
- Hülk, Walburga, *Bewegung als Mythologie der Moderne*, Bielefeld 2012.
- Ibrovac, Miodrag, *José-Maria de Heredia. Sa vie – son œuvre*, Paris 1923.
- Iser, Wolfgang (Hrsg.), *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München 1966.
- „Jean-François Millet, *Un vanneur*“, URL: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire/commentaire_id/un-vanneur-8834.html?no_cache=1&cHash=aa9cd7761a (Stand: 16.06.2017).
- Jenkins, Richard, *Pierre Bourdieu*, London 2003.
- Joachimsthaler, Jürgen, „Ästhetik im Zeitalter der naturwissenschaftlichen Dominanz: Wilhelm Bölsche und der ‚Monismus‘“, in: Gerd-Hermann Susen/Edith Wack (Hrsg.), „*Was wir im Verstande ausjäten, kommt im Traume wieder*“. *Wilhelm Bölsche 1861–1939*, Würzburg 2012, S. 395–421.
- Jurt, Joseph, *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt 1995.

- Kablitz, Andreas, *Alphonse de Lamartines Méditations poétiques. Untersuchungen zur Bedeutungskonstitution im Widerstreit von Lesererwartung und Textstruktur*, Stuttgart 1985.
- Kablitz, Andreas „Erklärungsanspruch und Erklärungsdefizit im *Avant-propos* von Balzacs *Comédie Humaine*“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 99/1989, S. 261–286.
- Kapor, Vladimir, „Les Épopées intertextuelles de Leconte de Lisle“, in: Saulo Neiva (Hrsg.), *Déclin et confins de l'épopée au XIX^e siècle*, Tübingen 2008, S. 275–287.
- Klausnitzer, Ralf, *Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen*, Berlin/New York 2008.
- Kleeberg, Bernhard, „Evolutionäre Ästhetik. Naturanschauung und Naturerkenntnis im Monismus Ernst Haeckels“, in: Renate Lachmann/Stefan Rieger (Hrsg.), *Text und Wissen. Technologische und anthropologische Aspekte*, Tübingen 2003, S. 153–179.
- Kleeberg, Bernhard, *Theophysis. Ernst Haeckels Philosophie des Naturganzen*, Köln/Weimar/Wien 2005.
- Klinkert, Thomas, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin/New York 2010.
- Klinkert, Thomas, „L'esthétique et le vivant. Temps historique, temps culturel et temps biologique chez Baudelaire“, in: *Arts et Savoirs*, 7/2016, URL: <http://aes.revues.org/961> (Stand: 16.06.2017).
- Klinkert, Thomas, „Literatur und Wissen. Überlegungen zur theoretischen Begründbarkeit ihres Zusammenhangs“, in: Tilmann Köppe (Hrsg.), *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*, Berlin/New York 2011, S. 116–139.
- Kockerbeck, Christoph, *Die Schönheit des Lebendigen. Ästhetische Naturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Wien 1997.
- Kockerbeck, Christoph, *Ernst Haeckels „Kunstformen der Natur“ und ihr Einfluß auf die deutsche bildende Kunst der Jahrhundertwende. Studie zum Verhältnis von Kunst und Naturwissenschaften im Wilhelminischen Zeitalter*, Frankfurt a.M. 1986.
- Köppe, Tilmann, „Literatur und Wissen: Zur Strukturierung des Forschungsfeldes und seiner Kontroversen“, in: ders. (Hrsg.), *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*, Berlin/New York 2011, S. 1–28.
- Krämer, Olav, „Intention, Korrelation, Zirkulation. Zu verschiedenen Konzeptionen der Beziehung zwischen Literatur, Wissenschaft und Wissen“, in: Tilmann Köppe (Hrsg.), *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*, Berlin/New York 2011, S. 77–115.
- Krause, Virginia/Martin, Christian, „‘Une charogne’ or *Les Amours Decomposed*: Corpse, *Corpora* and *Corpus*“, in: *Romanic Review*, 89/1998, 3, S. 320–331.
- Kretschmer, Winfried, *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt/New York 1999.
- Küpper, Joachim, „Zum romantischen Mythos der Subjektivität. Lamartines ‚Invocation‘ und Nervals ‚El Desdichado‘“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 98/1988, S. 137–165.
- Labarthe, Patrick, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genf 1999.
- Langford, Michael, „Ravel and ‚The Raven‘. The Realisation of an Inherited Aesthetic in *Boléro*“, in: *Cambridge Quarterly*, 40/2011, 3, S. 243–265.
- Lanson, Gustave, *Histoire de la littérature française*, Paris 1895.
- Lanson, Gustave, *Histoire illustrée de la littérature française*, Bd. 2, Paris 1923.
- Lalouette, Jacqueline, *La République anticléricale. XIX^e–XX^e siècles*, Paris 2002.

- Laporte, Dominique, „Mais le père est là-bas, dans l'île' (T. de Banville): L'Enjeu de la ‚paternité' hugolienne chez Catulle Mendès“, in: *Dalhousie French Studies*, 69/2004, S. 15–21.
- Lavaud, Martine, *Théophile Gautier. Militant du romantisme*, Paris 2001.
- Lenoir, Timothy (Hrsg.), *Inscribing Science. Scientific Texts and the Materiality of Communication*, Stanford 1998.
- Lepenies, Wolf, *Das Ende der Naturgeschichte*, Frankfurt a. M. 1978.
- Lepenies, Wolf, *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*, München 1985.
- Lepenies, Wolf, *Sainte-Beuve. Auf der Schwelle zur Moderne*, München 1997.
- Le Rider, Jacques, *Nietzsche in Frankreich*, München 1997.
- Limido, Luisa, „Le Champ de Mars dans le sillage d'Hausmann“, in: Myriam Bacha (Hrsg.), *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris 2005, S. 68–72.
- Lindner, Hermann, „Intellektualität und Pathos. Zur Rezeptionslenkung bei Leconte de Lisle“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 110/2000, S. 136–159.
- Longhaye, Georges, *Dix-neuvième siècle. Esquisses littéraires et morales*, Paris 1929.
- Louâpre, Muriel/Marchal, Hugues/Pierssens, Michel (Hrsg.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, 2014, URL: <http://www.epistemocritique.org/spip.php?rubrique74> (Stand: 31.05.2016).
- Maag, Georg, *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analyse einer Epochenschwelle*, München 1986.
- Mahler, Andreas, „Sprache – Mimesis – Diskurs. Die Vexiertexte des Parnasse als Paradigma anti-mimetischer Sprachrevolution“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 116/2006, S. 34–47.
- Marchal, Hugues, „L'ambassadeur révoqué: poésie scientifique et diffusion des savoirs au 19^e siècle“, in: *Romantisme*, 144/2009, 2, S. 25–37.
- Marchal, Hugues (Hrsg.), *Muses et ptérodactyles. La poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris 2013.
- Marchal, Hugues, „Sully Prudhomme ou le lyrisme de la perte des repères“, in: Henning Hufnagel/Olav Krämer (Hrsg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015, S. 153–172.
- Martino, Pierre, *Parnasse et symbolisme*, Paris 1970 (1. Aufl. 1926).
- Mathieu, Jean-Claude, „Une charogne“, in: André Guyaux/Bertrand Marchal (Hrsg.), *Les Fleurs du mal. Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*, Paris 2003, S. 161–180.
- Mattie, Erik, *Weltausstellungen*, Stuttgart 1998.
- Menninghaus, Winfried, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a. M. 1999.
- Merello, Ida, „Mendès critique. Le rôle du ‚Rapport au Ministère sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900' dans l'histoire littéraire“, in: Jean-Pierre Saïdah (Hrsg.), *Catulle Mendès et la République des lettres*, Paris 2011, S. 101–113.
- Michaud, Stéphane, „Die dichterische Phantasie vom Naturalismus bis zur Psychoanalyse“, in: Monika Schmitz-Emans (Hrsg.), *Literature and Science – Literatur und Wissenschaft*, Würzburg 2008, S. 127–138.
- Millet, Claude, „Cinquième partie (1820–1898)“, in: Michel Jarrety (Hrsg.), *La poésie française du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris 1997, S. 315–400.

- Millot, Hélène, „Arts poétiques, préfaces et manifestes: la légitimation de l'écriture par le savoir au XIX^e siècle“, in: Alain Vaillant (Hrsg.), *Écrire, savoir: littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne 1996, S. 205–228.
- Mortelette, Yann, „Histoire du Parnasse“, in: *Bulletin d'études parnassiennes et symbolistes*, 32/2004, S. 3–27.
- Mortelette, Yann, *Histoire du Parnasse*, Paris 2005.
- Mortelette, Yann (Hrsg.), *José-Maria de Heredia. Poète du Parnasse*, Paris 2006.
- Mortelette, Yann, „Préface“, in: ders. (Hrsg.), *Le Parnasse. Mémoire de la critique*, Paris 2006, S. 7–39.
- Mourad, François-Marie, *Zola critique littéraire*, Paris 2003.
- Murphy, Bernadette L., „Zola critique de Hugo: les enjeux d'une polémique“, in: *The French Review*, 61/1988, S. 531–541.
- Murphy, Steve, *Le premier Rimbaud ou l'apprentissage de la subversion*, Lyon 1990.
- Murphy, Steve, „Versifications ‚parnassiennes‘(?)“, in: *Romantisme*, 140/2008, 2, S. 67–84.
- Nebrig, Alexander, „Entbindung von der Disziplin. Arno Holz' Begründung des Lebenswissens im *Phantastus*“, in: Henning Hufnagel/Olav Krämer (Hrsg.), *Das Wissen der Poesie. Lyrik, Versepiik und die Wissenschaften im 19. Jahrhundert*, Berlin/Boston 2015, S. 239–262.
- Neumeister, Sebastian, „Zwischen Hugo und Mallarmé. Die lyrischen Gattungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts“, in: Dieter Janik (Hrsg.), *Die französische Lyrik*, Darmstadt 1987, S. 381–407.
- Nordmann, Jean-Thomas, *La Critique littéraire française au XIX^e siècle (1800–1914)*, Paris 2001.
- Noiray, Jaques, „Zola lecteur de Musset“, in: Pierre Brunel/Michel Crouzet (Hrsg.), *Musset. Premières poésies, Poésies nouvelles*, Paris 2010, S. 169–186.
- Pagès, Alain, „Zola/Goncourt: Polémiques autour de l'écriture artiste“, in: Jean-Louis Cabanès (Hrsg.), *Les Frères Goncourt: Art et écriture*, Bordeaux 1997, S. 315–321.
- Pasquier, Alain, *La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre*, Paris 1985.
- Pethes, Nicolas, „Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 28/2003, 1, S. 181–231.
- Penzenstadler, Franz, *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition. Ode und Elegie in der französischen Romantik*, Stuttgart 2000.
- Pich, Edgard, *Leconte de Lisle et sa création poétique. Poèmes antiques et Poèmes barbares (1852–1874)*, Lille 1974.
- Pichois, Claude, „La jeunesse de Baudelaire vue par Prarond (documents inédits)“, in: *Études littéraires*, 1/1968, 1, S. 113–123.
- Plinius Secundus, Gaius, *Naturkunde*, Bd. 35: *Farben, Malerei, Plastik*, Roderich König (Hrsg.), Darmstadt 1997.
- Ponton, Rémy, „Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse“, in: *Revue française de sociologie*, 14/1973, 2, S. 202–220.
- Pot, Olivier, „‚Une charogne‘ de Baudelaire: Autopsies d'une rencontre“, in: Patrick Labarthe/Dagmar Wieser (Hrsg.), *Mémoire et oubli dans le lyrisme européen. Hommage à John E. Jackson*, Paris 2008, S. 113–148.
- Preußner, Markus, *Poe und Baudelaire: ein Vergleich*, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1991.
- Revel, Émile, *Leconte de Lisle animalier*, Marseille 1942.

- Richter, Karl/Schönert, Jörg/Titzmann, Michael, „Literatur – Wissen – Wissenschaft. Überlegungen zu einer komplexen Relation“, in: dies. (Hrsg.), *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*, Stuttgart 1997, S. 9–36.
- Richter, Karl, „Teil II: 1830–1890. Literatur als Korrektiv“, in: ders./Jörg Schönert/Michael Titzmann (Hrsg.), *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*, Stuttgart 1997, S. 131–138.
- Riedel, Eva, *Strukturwandel in der Lyrik Rimbauds*, München 1982.
- Rizza, Cecilia, *Théophile Gautier critico letterario*, Turin 1971.
- Rohr, Jean, *Victor Duruy, ministre de Napoléon III. Essai sur la politique de l'instruction publique au temps de l'empire libéral*, Paris 1967.
- Saïdah, Jean-Pierre (Hrsg.), *Catulle Mendès et la République des lettres*, Paris 2011.
- Saminadayar-Perrin, Corinne, „Histoire du romantisme: Les ‚Babels du rêve‘ à l'âge médiatique“, in: *Bulletin de la société Théophile Gautier*, 30/2008, S. 241–268.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris 1989.
- Scheel, Hans Ludwig, „Leconte de Lisle“, in: Wolf-Dieter Lange (Hrsg.), *Französische Literatur des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Realismus und l'art pour l'art*, Heidelberg 1980, S. 112–128.
- Scherpe, Klaus R., „Zur Faszination des Organischen. Eine Vorbemerkung“, in: Hartmut Eggert (Hrsg.), *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*, München 1995, S. 7–11.
- Schlanger, Judith E., *Les métaphores de l'organisme*, Paris 1971.
- Schleichel, Sigurd Paul, „Polemik“, in: Jan-Dirk Müller [u. a.] (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Berlin/New York 2007, S. 117–120.
- Schneider, Lothar L., „Im Banne des Kunstwillens/An der Traumgrenze. Bölsches Grundlagen als Poetik einer guten Evolution“, in: Gerd-Hermann Susen/Edith Wack (Hrsg.), *„Was wir im Verstande ausjäten, kommt im Traume wieder.“ Wilhelm Bölsche 1861–1939*, Würzburg 2012, S. 69–104.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich, „Esquisse d'une tradition de poésie ‚naturaliste‘“, in: Fondazione Verga (Hrsg.), *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche*, Catania 1988, S. 431–446.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich, „Hippolyte Taine als Literaturwissenschaftler oder die Hermeneutik der Alterität“, in: *Sprachkunst*, 31/2000, S. 85–103.
- Séginger, Gisèle, „Louis Bouilhet et Flaubert. L'invention d'une nouvelle poésie scientifique“, in: Muriel Louâpre/Hugues Marchal/Michel Pierssens (Hrsg.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, 2014, URL: <http://www.epistemocritique.org/spip.php?rubrique74>, S. 361–377 (Stand: 31.05.2016).
- Senneville, Gérard de, *Théophile Gautier*, Paris 2004.
- Senneville, Gérard de, „Théophile Gautier, journaliste littéraire“, *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 59/2007, Paris 2004, S. 269–280.
- Seys, Pascale, „Le naturalisme esthétique de Taine: entre positivisme et idéalisme“, in: *Dialogue*, 40/2001, 2, S. 311–342.
- Smith, Nina, *L'accord de la science et de la poésie dans la seconde moitié du XIX^e siècle et spécialement dans l'œuvre de Leconte de Lisle*, Ligugé 1928.
- Souriau, Maurice, *Histoire du Parnasse*, Paris 1929.
- Sprengel, Peter, „Fantasies of the Origin and Dreams of Breeding“, in: *Monatshefte*, 102/2010, 4, S. 458–478.

- Sprengel, Peter, „Vom ‚Ursprung der Arten‘ zum ‚Liebesleben der Natur‘. Metaphysischer Darwinismus in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts“, in: Norbert Elsner/Werner Frick (Hrsg.), *„Scientia Poetica“. Literatur und Naturwissenschaft*, Göttingen 2004, S. 293–315.
- Standage, Tom, *Die Akte Neptun. Die abenteuerliche Geschichte der Entdeckung des 8. Planeten*, Frankfurt/New York 2001.
- Stauffer, Hermann, „Polemik“, in: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 7, Tübingen 2005, S. 1403–1415.
- Stenzel, Hartmut/Thoma, Heinz, „Einleitung“, in: dies. (Hrsg.), *Die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts. Modellanalysen*, München 1987, S. 9–30.
- Stenzel, Jürgen, „Rhetorischer Manichäismus. Vorschläge zu einer Theorie der Polemik“, in: Helmut Koopmann/Franz Josef Worstbrock (Hrsg.), *Formen und Formgeschichte des Streitens – Der Literaturstreit*, Tübingen 1986, S. 3–11.
- Stiening, Gideon, „Am ‚Ungrund‘ oder: Was sind und zu welchem Ende studiert man ‚Poetologien des Wissens‘?“, in: *KulturPoetik*, 7/2007, 2, S. 134–148.
- Stierle, Karlheinz, „Das Imaginäre und sein Medium. Mallarmé, Manet und Poes *The Raven*“, in: Steffen Bogen/Wolfgang Brassat/David Ganz (Hrsg.), *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, S. 151–163.
- Thibaudet, Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris 1936.
- Thiel, Christian, „objektiv/Objektivität“, in: Jürgen Mittelstraß (Hrsg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar 2004, S. 1052–1054.
- Thiher, Allen, *Fiction Rivals Science. The French Novel from Balzac to Proust*, Columbia/London 2001.
- Thomé, Horst, „Weltanschauungsliteratur. Vorüberlegungen zu Funktion und Texttyp“, in: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hrsg.), *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*, Tübingen 2002, S. 338–380.
- Titzmann, Michael, „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 99/1989, S. 46–61.
- Ulrichs, Lars-Thade, „Das ewig sich selbst bildende Kunstwerk. Organismustheorien in Metaphysik und Kunstphilosophie um 1800“, in: Karl Ameriks/Jürgen Stolzenberg (Hrsg.), *Ästhetik und Philosophie der Kunst, Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus*, 4/2006, S. 256–290.
- Valazza, Nicolas, „Félicien Rops: graveur de la décadence latine“, in: *Nineteenth-Century French Studies*, 41/2013, S. 237–254.
- Vatan, Florence, „Le vivant, l’informe et le dégoût: Baudelaire, Flaubert, et l’art de la (dé)composition“, in: *Flaubert. Revue critique et génétique*, 13/2015, § 4–9, URL: <http://flaubert.revues.org/2436> (Stand: 16.06.2017).
- Ventarola, Barbara, „Der Experimentalroman zwischen Wissenschaft und Romanexperiment. Überlegungen zu einer Neubewertung des Naturalismus Zolas“, in: *Poetica*, 42/2012, S. 277–324.
- Ventarola, Barbara, „Die experimentelle Ästhetik Zolas. Zur literarischen Umsetzung eines avancierten Naturalismuskonzepts in *La curée* (1871) und *L’œuvre* (1886)“, in: *Romanische Forschungen*, 123/2011, S. 167–209.
- Vianey, Joseph, *Les sources de Leconte de Lisle*, Montpellier 1907.
- Vivès, Vincent, „Introduction aux *Poèmes antiques*“, in: Charles Marie René Leconte de Lisle, *Œuvres complètes*, Bd. 1: *Poèmes antiques*, Vincent Vivès (Hrsg.), Paris 2011, S. 13–42.

- Vogl, Joseph, „Einleitung“, in: ders. (Hrsg.), *Poetologien des Wissens um 1800*, München 1999, S. 7–16.
- Vogl, Joseph, „Für eine Poetologie des Wissens“, in: Karl Richter/Jörg Schöner/Michael Titzmann (Hrsg.), *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*, Stuttgart 1997, S. 107–127.
- von Matt, Peter, „Grandeur und Elend literarischer Gewalt. Die Regeln der Polemik“, in: ders., *Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur*, München 1994, S. 35–42.
- Wanlin, Nicolas, „La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil“, in: *Romantisme*, 154/2011, 4, S. 91–104.
- Warning, Rainer, „Poetische Konterdiskursivität: Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault“, in: ders., *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 313–345.
- Wehle, Winfried, „Littérature des images. Balzacs Poetik der wissenschaftlichen Imagination“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hrsg.), *Honoré de Balzac*, München 1980, S. 57–81.
- Weinberg, Kurt, „Baudelaires *Une Charogne*: Paradigma einer Ästhetik des Unbehagens in der Natur“, in: *Poetica*, 12/1980, S. 83–118.
- Westerwelle, Karin, „Baudelaire und das Unsichtbare. Die Ästhetik der ébauche in *Une charogne*“, in: Arbogast Schmitt/Gyburg Uhlmann (Hrsg.), *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*, Berlin 2011, S. 301–342.
- Wieser, Oliver, „Intermedialität und Rezeptionerschwernis im Parnasse. Artefaktmetaphorik als Realisation und Transgression expliziter Poetologie“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 114/2004, S. 41–68.
- Wolf, Norbert Christian, „Ästhetische Objektivität. Goethes und Flauberts Konzept des Stils“, in: *Poetica*, 34/2002, S. 125–169.
- Wolfzettel, Friedrich, *Einführung in die französische Literaturgeschichtsschreibung*, Darmstadt 1982.
- Zymner, Rüdiger, „Das ‚Wissen‘ der Lyrik“, in: Michael Bies/Michael Gamper/Ingrid Kleeberg (Hrsg.), *Gattungs-Wissen. Wissenspoetologie und literarische Form*, Göttingen 2013, S. 109–120.

11 Namenregister

- Abrams, Meyer H. 24, 74
Ackermann, Louise 93, 95, 243
Aischylos 67
Alexander, Jean 283
Amiel, J. Henri 116
Angenot, Marc 110, 112
Artaud, Antonin 18
Asholt, Wolfgang 34
- Bach, Martina 319
Badesco, Luc 38
Baguley, David 35
Balzac, Honoré de 1, 4, 11, 14, 20, 129, 177
Banville, Théodore de 2f., 26, 28, 30–33, 38–40, 47, 50, 52–56, 80, 91f., 96, 99, 102–104, 117, 128, 138f., 146, 149, 159f., 192, 282, 300f., 303, 306, 320, 324, 331f., 334
Baroli, Marc 184
Barrès, Maurice 55f., 71, 107, 151, 166–171, 181f., 296, 301, 335
Baudelaire, Charles 4, 10, 25, 30, 32, 74f., 92f., 103f., 117, 147, 160, 169, 186, 273, 279f., 282–285, 289–291, 294–296, 299f., 313f., 320–330, 332, 338
Bayertz, Kurt 217f.
Beaunier, André 52f.
Becker, Colette 122
Béclard, Jules 82
Bender, Niklas 4, 11, 20f., 73
Benn, Gottfried 217
Bernard, Claude 20, 128–130, 225, 313f.
Berthier, Patrick 80
Bertrand, Jean-Pierre 4
Biermann, Karlheirich 301
Blümle, Claudia 329
Bölsche, Wilhelm 213–216, 220–229, 237f., 277f., 314, 337
Borgards, Roland 11
Bossard, Marco Thomas 199
Bouguereau, William Adolphe 315
Bouilhuet, Louis 93, 141–144, 153, 264
Bourdieu, Pierre 83, 124f., 151
- Bourget, Paul 5, 8, 10, 45, 71, 156–166, 169, 171f., 174–176, 181, 301, 335
Brandstetter, Thomas 208
Breidbach, Olaf 216, 220
Bremer, Kai 12
Brix, Michel 283
Broussais, François 313
Brunetière, Ferdinand 8, 10, 40, 42, 45f., 70–73, 102, 162, 171–182, 231, 237, 301, 335
Brunner, Bernd 208
Büchmann, Georg 206
Busch, Walter 20, 313
Byron, George Gordon 66
- Cabanès, Jean-Louis 61, 152, 156, 162, 171, 277f.
Campa, Laurence 33, 36, 38
Canguilhem, Georges 313f.
Caraion, Marta 83, 113–115
Carrère, Christophe 3, 147
Cassagne, Albert 155, 301
Cauchy, Augustin-Louis 187
Champfleury, Jules 116
Charle, Christophe 125
Charlton, Donald G. 4, 37, 45
Chateaubriand, François-René de 66, 72, 183, 244f., 258
Chénier, André 82, 91, 97f., 199
Chénier, Marie-Joseph 82
Cheung, Tobias 313
Chométy, Philippe 17, 35, 242
Colet, Louise 114, 240
Combe, Dominique 295
Compagnon, Antoine 152, 171
Comte, Auguste 40, 45, 178, 313f.
Coppée, François 39, 48, 135, 140f., 146f., 151
Coran, Charles 50, 191–196, 209, 303, 306–308, 336
Cousin, Victor 44, 330
Crawford, Robert 12
Creuzer, Friedrich 304
Crouzet, Michel 156

- Cullhed, Anna 2, 60
 Curtis, Gregory 303
 Curtius, Ernst Robert 271
- D'Alembert, Jean-Baptiste le Rond 183
 Danneberg, Lutz 13 f.
 D'Annunzio, Gabriele 204
 Dante Alighieri 143, 189, 193
 Darwin, Charles 13, 169, 216–220, 223, 230 f., 277
 Daston, Lorraine 211, 236
 Daum, Andreas 219
 De Mulder, Caroline 35, 70, 156, 169, 265 f., 268 f., 289
 Dear, Peter 14
 Decaunes, Luc 26, 28
 Denommé, Robert T. 36 f., 42
 Dessons, Gérard 17–20
 Diderot, Denis 299
 Dionysios Areopagita 189
 Dos Santos Alves, Manuel 280
 Du Bellay, Joachim 327
 Du Camp, Maxime 68, 77–79, 81–83, 85, 97, 108, 112–117, 120 f., 265, 334
 Durand, Pascal 4
 Duranty, Edmond 9, 108, 116–122, 132, 144, 334 f.
 Duruy, Victor 80 f.
 Dusolier, Alcide 39, 43, 65, 98, 249 f., 301, 306, 320
- Earl, Anthony 304
 Eibl, Karl 217 f.
 Eiffel, Gustave 88
 Einfalt, Michael 8, 58, 83, 113 f., 282, 331
 Engler, Winfried 58
 Ertel, Anna 12
 Euripides 67
- Fath, Robert 155 f.
 Flaubert, Gustave 8, 15, 21, 45, 73, 93, 140 f., 143 f., 155, 165, 167 f., 170, 176–179, 213 f., 240, 252
 Föcking, Marc 2–5, 8, 11, 15, 45, 60 f., 70, 73, 96, 141, 183 f., 188, 194, 215, 244–246, 251, 254
 Foucault, Michel 18, 238
- France, Anatole 107
 Friedrich, Hugo 24 f., 299, 328, 338
 Fusil, Casimir A. 126, 156
- Galison, Peter 211, 236
 Gautier, Théophile 2, 5, 30–33, 37–40, 43, 46 f., 52, 54, 56 f., 59, 66, 74, 77–87, 89–103, 112, 128, 132, 134 f., 145 f., 160, 172, 184, 282, 299–303, 306 f., 317, 319, 322, 324 f., 329, 334
 Geisler-Szmulewicz, Anne 80
 Gelz, Andreas 96
 Geslot, Jean-Charles 81
 Glatigny, Albert 315 f., 318, 322
 Goethe, Johann Wolfgang 46, 220, 222
 Goetz, Adrien 81, 85
 Goncourt, Edmond de 54, 155
 Goncourt, Jules de 155
 Gothot-Mersch, Claudine 3, 36, 54 f., 211, 293, 296
 Gourmont, Rémy de 272
 Grünbein, Durs 12
 Guégan, Stéphane 79, 84, 86
 Guignard, Jacques 199
 Guigniaut, Joseph-Daniel 304
 Guillaume, Eugène 173
 Guthmüller, Marie 162
 Guyaux, André 48
- Haeckel, Ernst 13, 203, 210, 213–220, 222, 224–238, 260–262, 270, 277–279, 336–338
 Hafis 46
 Halley, Edmond 185 f., 195
 Hamacher, Wolfram 224
 Hambly, Peter S. 199
 Harter, Ursula 208
 Hartung, Stefan 2, 23–26, 28, 30, 32 f., 36, 40, 43–45, 47 f., 52, 92, 99, 101, 103, 139, 146, 155, 192, 198, 209, 211, 262, 302, 306, 315, 324, 330
 Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 11, 16, 69, 92, 182
 Hémon, Camille 258
 Hempfer, Klaus W. 2, 4, 7 f., 24 f., 28–34, 36 f., 39, 40, 43, 47, 49, 54, 59 f., 63, 97, 111, 171, 208, 301 f., 315, 322, 329

- Heredia, José-Maria de 2f., 31, 39, 41–43,
 48, 50, 55, 151, 155, 157, 163–165, 174,
 197–206, 208–213, 215, 229–238,
 242, 252f., 272, 297, 311, 313, 317f.,
 336f.
 Hoeges, Dirk 171, 231
 Hofmann, Anne 32f., 38f., 42, 47, 78f., 92,
 96, 110, 124, 147f., 159, 178
 Hölderlin, Friedrich 18
 Holmes, John 12
 Holmes, Richard 265
 Homer 39, 67, 98, 132, 258
 Hopwood, Nick 203, 214, 218
 Horaz 98
 Hoßfeld, Uwe 218f., 262
 Hovasse, Jean-Marc 96
 Hufnagel, Henning 4, 11f., 17, 19, 23, 38,
 43, 52, 57, 74, 77, 107, 112, 173, 175, 177,
 197, 213, 241, 252, 265, 286, 295, 303
 Hugo, Victor 2, 39, 51, 57f., 61–63, 68,
 70f., 80, 83–85, 90f., 94–97, 99–106,
 113f., 117, 122–124, 126–128, 130–135,
 143, 148, 155, 171, 176, 183–187, 195,
 270, 288, 334, 336
 Hülk, Walburga 133
 Humboldt, Alexander von 220, 222
 Humboldt, Wilhelm von 18
 Huret, Jules 5, 51, 100, 107f., 145, 160, 288,
 332
 Ibrovac, Miodrag 41, 155, 199
 Iser, Wolfgang 5
 Jenkins, Richard 125
 Joachimsthaler, Jürgen 220
 Jurt, Joseph 83, 124f., 151
 Kablitz, Andreas 2, 6, 21, 215, 273
 Kahn, Gustave 52, 55
 Kant, Immanuel 330
 Kapor, Vladimir 42
 Klausnitzer, Ralf 11
 Kleeberg, Bernhard 216–218, 222, 227, 279
 Klinkert, Thomas 11, 19f., 330
 Kockerbeck, Christoph 216, 218
 Köppe, Tilmann 14
 Krämer, Olav 11f., 17, 19, 43, 112
 Krause, Virginia 326
 Kretschmer, Winfried 82f., 86–88
 Kuhn, Thomas 187
 Küpper, Joachim 58, 61, 74
 La Fontaine, Jean de 279
 Labarthe, Patrick 328
 Laforgue, Jules 192
 Lalouette, Jacqueline 35, 169
 Lamartine, Alphonse de 58, 90, 123, 126f.,
 149, 163, 188f., 215, 272–277, 281, 285,
 298, 338
 Lampart, Fabian 12
 Lanford, Michael 283f.
 Lanson, Gustave 8, 10, 42, 152–155, 163,
 173, 180–182
 Lansyer, Emmanuel 201
 Laporte, Dominique 102, 106
 Larroux, Guy 61, 152, 156, 162, 171
 Lavaud, Martine 79
 Le Dantec, Yves-Gérard 279
 Le Rider, Jacques 156
 Le Verrier, Urbain 194
 Leconte de Lisle, Charles 2f., 8, 28, 30,
 32–37, 39–43, 45–47, 50, 52–59,
 63–76, 84, 92–98, 103f., 107f., 112,
 114, 117f., 128, 132, 135f., 145–147, 149,
 151–158, 160–171, 174–177, 179–182,
 200, 211, 244, 252, 264–284, 286–
 300, 303f., 306, 309f., 317f., 322, 324,
 331–334, 336, 338
 Lemaître, Jules 161
 Lemerre, Alphonse 28, 39
 Lenoir, Timothy 14
 Lepenies, Wolf 88, 183, 197
 Limido, Luisa 83
 Lindner, Hermann 64, 72f., 331
 Longhaye, Georges 155
 Louâpre, Muriel 17
 Lukrez 122, 126, 158, 161f., 206
 Maag, Georg 82, 87
 Maeterlinck, Maurice 107
 Mahler, Andreas 31, 43
 Mallarmé, Stéphane 18, 29, 33, 107, 159,
 171, 176, 282–284
 Manet, Édouard 315

- Marc, Gabriel 38 f., 47
 Marchal, Hugues 12, 17, 35, 160, 183, 185–187, 240–243, 247, 251 f.
 Marey, Étienne-Jules 211
 Martin, Aléxis 303
 Martin, Christian 326
 Martino, Pierre 35, 243
 Mathieu, Jean-Claude 328
 Mattie, Erik 88
 Maupassant, Guy de 123, 128, 144
 Maurras, Charles 197–199
 Maury, Alfred 82
 Mendès, Catulle 1 f., 39 f., 51, 56 f., 59, 61, 66, 82, 97, 99–106, 171, 176, 192, 197, 334
 Menninghaus, Winfried 320, 324, 328 f.
 Merello, Ida 101
 Michaud, Stéphane 219
 Michelet, Jules 75 f., 84
 Millet, Claude 24, 26 f., 36, 40, 44, 99
 Millet, Jean-François 327 f.
 Millot, Hélène 70
 Milne-Edwards, Henri 82
 Molière 15, 120, 143
 Mondeux, Henri 187
 Mortelette, Yann 2 f., 27 f., 30, 32, 34, 38 f., 42, 51 f., 55, 59, 69–72, 84, 97, 99 f., 135, 151, 173, 200, 203, 270, 333
 Mourad, François-Marie 110, 122
 Murphy, Bernadette L. 110
 Murphy, Steve 33, 36, 315 f., 318–320
 Musset, Alfred de 58 f., 90, 92 f., 98, 114, 122, 126 f., 143, 149, 163, 273

 Nebrig, Alexander 279
 Neumeister, Sebastian 171, 176
 Niederhauser, Jürg 14
 Nietzsche, Friedrich 132, 156
 Noiray, Jacques 126
 Nordmann, Jean-Thomas 152, 156, 162, 171
 Novalis 194, 220
 Nysten, Pierre-Hubert 323 f.

 Ovid 206, 309 f.

 Pagès, Alain 110
 Parent-Duchâtelet, Alexandre 319

 Pasquier, Alain 303
 Pasteur, Louis 259 f.
 Pater, Walter 204
 Paulus von Tarsus 291
 Penzenstadler, Franz 3, 60 f., 74, 215, 245
 Pethes, Nicolas 11
 Petrarca, Francesco 193
 Pich, Edgard 3, 71, 114, 155, 270, 280, 286 f., 292 f., 296
 Pichois, Claude 322
 Pierssens, Michel 17
 Pindar 98
 Planche, Gustave 114
 Plessis, Frédéric 209
 Plinius Secundus, Gaius 307
 Poe, Edgar Allan 279–290, 293–298, 338
 Ponton, Rémy 125, 151
 Pot, Olivier 327
 Preußner, Markus 283
 Proust, Marcel 132

 Quinet, Edgar 75 f.

 Réage, Pauline 319
 Régnier, Henri de 5 f.
 Renan, Ernest 72, 74 f., 84, 130 f., 134, 169, 174 f., 179, 288
 Revel, Émile 275
 Ricard, Louis-Xavier de 51, 75 f., 84, 159, 303
 Richet, Charles 240
 Richter, Karl 4, 13 f.
 Riedel, Eva 315–317
 Rimbaud, Arthur 10, 25, 30, 33, 48, 107, 160, 183, 299 f., 313–320, 322, 332, 338
 Rizza, Cecilia 78
 Rohr, Jean 81
 Ronsard, Pierre de 193, 326 f.
 Rops, Félicien 319
 Rostand, Edmond 100
 Ruskin, John 246

 Saïdah, Jean-Pierre 99
 Sainte-Beuve, Charles Augustin 61, 84, 88, 90, 97, 109, 114, 192
 Saminadayar-Perrin, Corinne 80
 Sand, George 84

- Schaeffer, Jean-Marie 171
 Schäfer, Armin 329
 Scheel, Hans-Ludwig 35, 265
 Schefer, Olivier 81
 Scherpe, Klaus R. 330
 Schiller, Friedrich 69f., 93
 Schlanger, Judith E. 330
 Schleichel, Sigurd Paul 111f.
 Schneider, Lothar L. 224, 228, 314
 Schönert, Jörg 13f.
 Schulz-Buschhaus, Ulrich 73, 124, 147, 162
 Scott, Walter 61, 245
 Séginger, Gisèle 264
 Senneville, Gérard de 80, 86
 Seys, Pascale 162
 Shakespeare, William 143
 Silvestre de Sacy, Ustazade 5, 78, 85, 89, 92
 Smith, Nina 41, 155f.
 Sophokles 67
 Souriau, Maurice 33
 Spencer, Herbert 13
 Sprengel, Peter 217
 Standage, Tom 195
 Stauffer, Hermann 110–112
 Steinmetz, Jean-Luc 315
 Stenzel, Hartmut 4
 Stenzel, Jürgen 110f.
 Stiening, Gideon 14
 Stierle, Karlheinz 281, 284
 Strauß, David Friedrich 288
 Sully Prudhomme 17, 28, 39, 50, 55f., 126, 135, 147, 151, 154, 160, 166–168, 174, 195, 221, 238–253, 255–267, 303, 332, 336–338
 Taine, Hippolyte 162, 165, 167, 177f.
 Terrans, Henri 117, 121
 Thibaudet, Albert 30
 Thiel, Christian 41
 Thierry, Édouard 78
 Thiher, Allen 11
 Thoma, Heinz 4
 Thomé, Horst 228
 Titzmann, Michael 13–15
 Ulrichs, Lars-Thade 330
 Valazza, Nicolas 319
 Valens, Flavius 286, 293f.
 Valéry, Paul 25, 126
 Vatan, Florence 320, 325–327
 Ventarola, Barbara 21, 110
 Vergil 98, 251, 327
 Verlaine, Paul 33, 306, 332
 Verne, Jules 115
 Vianey, Joseph 41, 180
 Vigny, Alfred de 58, 64, 71, 90, 114, 126, 160, 184, 187–190, 195, 249, 266, 331, 336
 Vivès, Vincent 3, 36
 Vogl, Joseph 14
 von Matt, Peter 111f.
 Wanlin, Nicolas 219
 Warning, Rainer 18
 Wehle, Winfried 20
 Weinberg, Kurt 273
 Wessely, Christina 208
 Westerwelle, Karin 322, 325, 327f.
 Wieser, Oliver 31
 Wittgenstein, Ludwig 9, 47–49
 Wolf, Norbert Christian 45
 Wolfzettel, Friedrich 152, 171, 282
 Zola, Émile 5f., 9, 14, 16, 20f., 39f., 42, 73f., 85–87, 89, 101f., 107–110, 112, 115–117, 121–150, 160, 176f., 179, 181f., 215, 222–225, 227, 240f., 249, 251, 259, 278, 299, 301, 314, 318, 334f., 337
 Zymner, Rüdiger 18–20

